FILONOW

und seine Schule

DuMont

ФИЛОНОВ

и его школа

PAWEL FILONOW
und seine Schule

ПАВЕЛ ФИЛОНОВ
и его школа

Städtische Kunsthalle Düsseldorf
15. September - 11. November 1990

Городской Кунстхалле, Дюссельдорф
15 сентября - 11 ноября 1990

Städtische Kunsthalle Düsseldorf in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Russischen Museum, Leningrad

Государственный Русский музей, Ленинград, совместно с Городским Кунстхалле, Дюссельдорф

PAWEL FILONOW und seine Schule

ПАВЕЛ ФИЛОНОВ и его школа

Herausgeber:
Jürgen Harten und Jewgenija Petrowa

Составители:
Евгения Петрова и Юрген Хартен

DuMont Buchverlag Köln

Umschlagabbildung:
Pawel Nikolajewitsch Filonow, Fischerschoner, 1913–1914. Kat. 23

Обложка:
Павел Николаевич Филонов, Рыбачья шхуна, 1913–1914. Кат. 23

Die Leihgeber

Staatliches Russisches Museum, Leningrad
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau
Museum Ludwig, Köln
Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles
Sammlung Thomas P. Whitney
und weitere private Leihgeber

Работы поступили

из Государственного Русского музея, Ленинград
Государственной Третьяковской галереи, Москва
Музея Людвига, Кёльн
Института Современной русской культуры, Лос-Анджелес
Коллекции Томаса П. Уитни
и других частных коллекций.

Organisation

Jürgen Harten
Wladimir Gussew
Jewgenija Petrowa
Jewgeni Kowtun
John E. Bowlt
Nicoletta Misler
Ljudmila Wostrezowa

Организаторы

Юрген Хартен
Владимир Гусев
Евгения Петрова
Евгений Ковтун
Джон Э. Боулт
Николетта Мислер
Людмила Вострецова

Übersetzer

Tatjana Pawlowna Kalugina
Marina Jurjewna Korenewa
Renate Krause
Ilya Levin
John Matheson
Gaby Matijašević
Irina Porudominskaja
Johanna Roos
Peter Urban
Alexander Urussow

Переводчики

Татьяна Павловна Калугина
Марина Юрьевна Коренева
Ренате Краузе
Илья Левин
Джон Матезон
Габи Матьяшевич
Ирина Порудоминская
Иоганна Роос
Петер Урбан
Александр Урусов

Lektorat: Vera Guckelsberger
Graphische Gestaltung: Winfried Konnertz
Produktion: Peter Dreesen und Eike Fischer

Редактор: Вера Гуккельсбергер
Художник-оформитель: Винфрид Коннерц
Технические редакторы: Петер Дрезен и Ейке Фишер

Farbreproduktion: ORZ, Düsseldorf
Schwarzweißreproduktion: Litho Köcher, Köln
Satz: Fotosatz Harten, Köln
Druck: J. P. Bachem, Köln
Buchbinderische Verarbeitung: Boss Druck, Kleve

Printed in Germany   ISBN 3-7701-2634-3

Eine Ausstellung

unter der Schirmherrschaft von
Frau Raissa Maximowna Gorbatschowa,
Mitglied des Vorstandes des Sowjetischen Kulturfonds,
und Herrn Dr. Johannes Rau,
Ministerpräsident des Landes Nordrhein-Westfalen
und Vorsitzender der Stiftung Kunst und Kultur des Landes NW.

Die Landeshauptstadt Düsseldorf dankt dem Auswärtigen Amt, Bonn,
der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen
und dem Kultusminister des Landes Nordrhein-Westfalen
für ihre Unterstützung der Ausstellung.

Выставка проводится

под покровительством госпожи Раисы Максимовны Горбачевой,
члена правления Советского фонда культуры,
и господина доктора Иоганнеса Рау, премьер-министра земли
Северный Рейн-Вестфалия и председателя Фонда культуры и
искусства земли Северный Рейн-Вестфалия.

Столица земли Северный Рейн-Вестфалия Дюссельдорф,
приносит свою благодарность Министерству иностранных дел в
Бонне и министру культуры земли Северный Рейн-Вестфалия
за поддержку, оказанную при подготовке выставки.

Inhalt

Grundsätzlich wurde die Duden-Transkription verwendet; innerhalb rein bibliographischer Angaben folgen wir bei der Wiedergabe russischer Titel der deutschen Bibliothekstransliteration.
Für vor dem 1. Februar 1918 liegende Ereignisse in Rußland folgt die Datierung dem Julianischen Kalender.

Содержание

Фамилии в «Словаре художников», как и в каталоге экспонатов следуют порядку немецкого алфавита, который не совпадает с русским. Однако, русский указатель в конце книги позволяет читателю без затруднения найти нужные ему сведения.
Даты до 1918 года приводятся по старому стилю.

Jürgen Harten

Vorwort

Die Vorgeschichte dieser Ausstellung begann vor zehn Jahren, als Jewgeni Kowtun mir in Leningrad seinen 1977 veröffentlichten Aufsatz über Pawel Filonow übergab. Drei Jahre später vereinbarten die Düsseldorfer Kunsthalle und das Ministerium für Kultur der UdSSR die Fortsetzung der mit »Majakowski«, »Malewitsch« und »Deineka« schon bewährten Zusammenarbeit. Im Protokoll dieser Vereinbarung stand auch der Name Filonows. Dennoch hätte diese Ausstellung unter den veränderten, den sowjetischen Museen mehr Eigeninitiative gestattenden politischen Bedingungen kaum stattfinden können, wenn die Kolleginnen und Kollegen des Russischen Museums in Leningrad nicht bereit gewesen wären, den Düsseldorfer Wünschen sehr großzügig entgegenzukommen. Namentlich dem Direktor dieses Museums, Herrn Wladimir Gussew, und der stellvertretenden wissenschaftlichen Direktorin, Frau Jewgenija Petrowa, sind wir zu größtem Dank verpflichtet. Darüber hinaus möchte ich mich bei Herrn Gussew und Frau Petrowa ebenso wie bei Herrn Kowtun sehr herzlich für die gute freundschaftliche Zusammenarbeit bedanken.

Daß Filonow bis vor kurzem im Westen, von Ausnahmen abgesehen, nur wenig beachtet worden ist, liegt an den bekannten historischen Umständen. Nach einem vortastenden Versuch 1967 in Nowosibirsk konnte auch der Osten erst vor zwei Jahren mit einer allgemein anerkannten Retrospektive aufwarten. Hinzu kommt, daß Filonow zu Lebzeiten die Verbreitung seiner Werke nicht gerade gefördert hat. Er wollte weder Bilder verkaufen noch im Ausland ausstellen. Daher hat das Russische Museum heute das Privileg, ganz im Sinne des Künstlers über fast das komplette Œuvre zu verfügen. Wir freuen uns, an diesem Privileg erstmals in Deutschland teilhaben zu dürfen. Zusätzlich können einige Leihgaben aus der Tretjakow-Galerie, Moskau, dem Museum Ludwig, Köln, sowie aus Privatbesitz gezeigt werden. Auch den Leihgebern dieser Bilder sei ausdrücklich dafür gedankt, daß sie es uns ermöglicht haben, die Auswahl des Russischen Museums um bisher zumeist unzugängliche Gemälde und Arbeiten auf Papier zu bereichern.

Юрген Хартен

Предисловие

Предыстория этой выставки началась десять лет назад, когда Евгений Ковтун передал мне в Ленинграде свою статью о Павле Филонове, опубликованную в 1977 году. Через три года Кунстхалле Дюссельдорфа и Министерство культуры СССР договорились о продолжении совместной работы, уже оправдавшей себя выставками «Маяковский», «Малевич» и «Дейнека». В протоколе этого соглашения значилось также и имя Филонова. Однако, эта выставка едва ли могла бы состояться при тех политических условиях, которые выдвинули по собственной инициативе советские музеи, если бы наши коллеги из Русского музея в Ленинграде не были бы готовы пойти навстречу пожеланиям Кунстхалле Дюссельдорфа с такой щедростью. Мы обязаны выразить свою благодарность в первую очередь директору этого музея, господину Владимиру Гусеву, и заместителю директора по научной работе, госпоже Евгении Петровой. Поэтому я сердечно благодарю за добрую и дружескую совместную работу господина Гусева, госпожу Петрову, а также господина Ковтуна.

То, что еще недавно, лишь за редким исключением, Филонову уделяли на Западе так мало внимания, обусловлено определенными историческими обстоятельствами. На Востоке также после пробной выставки в Новосибирске в 1967 году пришлось долго ждать настоящей общепризнанной ретроспективы, которую удалось устроить лишь два года назад. К этому следует добавить, что Филонов при жизни никак не способствовал распространению своих работ. Он не хотел ни продавать свои работы, ни выставляться за рубежом. Поэтому Русский музей сегодня имеет привилегию располагать почти полной коллекцией произведений художника, что полностью соответствует его замыслу. Мы рады возможности первыми в Германии разделить эту привилегию. Мы можем в дополнение к этому показать несколько картин из Третьяковской галереи (Москва) и Музея Людвига (Кёльн), а также из частных кол-

Gegenteil, wie in Auflösung begriffen zu sein scheinen, den kann ihre Strenge erschrecken, ihre Fülle verwirren, ihre Uferlosigkeit beunruhigen oder der Horror vacui, der hinter den abertausend Details lauert, ängstigen.

Und doch, die Ausstellung erweitert nicht nur unsere Kenntnis der russischen Kunst während der ersten drei Jahrzehnte dieses Jahrhunderts, Filonow gewährt uns auch Einblick in tiefere Dimensionen des russischen Lebens. Was immer man stilistisch vom Symbolismus herleiten und später, fast im Sinne Kandinskys, als Doppelstrategie des »Großen Realen« und »Großen Abstrakten« festschreiben könnte – Filonow spannt den ungeheuerlichen Bogen vom »Welterblühen« zur »Weltrevolution«. Und wenn er sich der Kunst widmete, weil er glaubte, dem Weltgeist das Geheimnis der Vermählung von Mystik und Naturwissenschaft ablauschen zu können, dann suchte er zugleich nach Erlösung von dem Dämon zivilisatorischer Selbstzerstörung. Umfassende Themen wie Proletariat, Bourgeoisie, Kolonialismus oder die Revolution schlechthin werden zu »Formeln« verdichtet, jede eine Gesamtschau, eine als Totalität angelegte Emanation, die es erlaubt, noch das Entlegenste und Besondere mit dem Nächstliegenden und Allgemeinen zu verbinden. Da kann es zugehen wie in Platonows »Ätherstrom«, wo etwa ein destruktiver Gedanke auf der einen Seite des Globus auf der anderen aus heiterem Himmel die Versenkung eines Schiffes zeitigt.

Glaubt man seinen Texten, so war Filonow anscheinend davon überzeugt, die Evolution des Geistes in allen Phasen des Organischen nachvollziehen und im Kunstwerk sichtbar machen zu können – unter der Voraussetzung natürlich, daß er sich selbst für ein Organ der Evolution hielt. Wie zum Beweis hat er sich, worauf Misler hinweist, wiederholt deutlich mit dem Kunstwerk identifiziert. Dabei ist seine »Zeichnung« von leidenschaftlichem Mitleid bewegt. Er hat den kollektiven Doktrinen seiner Zeit nicht nur prinzipiell mit der ihm eigenen doktrinären Besessenheit getrotzt, er hat es gleichsam über sich ergehen lassen müssen, daß die Kunst Bilder des Elends, des Ausharrens, der Bedrohung und der Selbsterhaltung hervorbrachte. Aber hätte es ihm je gelingen können, den gesellschaftlichen Wahn mit den Mitteln seiner Kunst zu diagnostizieren?

Gerade das letzte Scheitern, das Scheitern des künstlerischen Wahns an sich selber, erhebt Filonow über die Geschichte. Seine Anstrengung ist um so bewundernswerter, je mehr seine Visionen als solche

В любом случае, не следует умалчивать о том, что выставка Филонова предъявляет высокие требования к зрителю. Картины этого упрямого новатора русского авангарда можно назвать какими угодно, но не приятными. Они требуют терпеливого взгляда. Тот, однако, кто отдастся на волю этих картин, уже в абстракции повествовательных, многослойных и емких, иногда неравномерно развившихся, или, наоборот, как будто распадающихся, – того может испугать их сила, приведет в замешательство их наполненность, их безбрежность внесет чувство тревоги или ужас перед вакуумом, притаившимся за многотысячными деталями.

Выставка расширяет не только наши представления о русском искусстве первых трех десятилетий века, Филонов позволяет нам также заглянуть в глубинные измерения русской жизни. То, что, как считали раньше, вытекает из символизма, а позднее почти в духе Кандинского рассматривалось как двойная стратегия Великого Реального и Великого Абстрактного, Филонов вытягивает в гигантскую дугу от «Мирового расцвета» к «Мировой революции». И если он посвятил себя искусству, поскольку верил, что сможет подслушать у Мирового Духа тайну бракосочетания Мистики и Естествознания, то одновременно он искал и спасения от демона саморазрушения, овладевшего цивилизацией. Обширные темы как пролетариат, буржуазия, колониализм или революция, просто уплотнялись в формулы: каждая – обобщение; эманация, заложенная как цельность, которая позволяет самое отдаленное и частное связать с близлежащим и общим. Это можно понять как рассказ Платонова «Эфирный тракт», где деструктивная мысль на одной стороне глобуса оборачивается на другой стороне, как гром среди ясного неба, гибелью корабля.

Судя по текстам Филонова, он был совершенно убежден в том, что эволюция духа будет во всех фазах следовать эволюции органической и ее можно будет проследить в произведениях искусства – при условии, конечно, что он и сам будет органом эволюции. В доказательство этого, как указывает Мислер, он часто явно идентифицировал себя с произведением искусства. При этом его «рисунок» движим пылким состраданием. Он не только принципиально сопротивлялся коллективным доктринам своего времени собственной

überzeugen. Und schon drängt sich, wie Bowlt andeutet, ein neues, die geschichtliche Distanz überspringendes Faszinosum vor: die Bionik und ihr Resultat, das Monstrum. Es ist das beginnende Zeitalter der Genmanipulation, in dem Joseph Beuys die Kopie einer Zarenkrone in einen Hasen umschmolz.

доктринарной одержимостью; ему приходилось терпеливо сносить и то, что искусство порождало картины нужды, долготерпения, угрозы и самосохранения. Но мог ли он когда-нибудь преуспеть в диагностике общественного безумия средствами своего искусства?

Последнее крушение, крушение самой художнической иллюзии, поднимает Филонова над историей. Его усилия тем более поразительньвы, чем более убедительны сами его видения. И вот уже протискивается на свет, перекрывая историческое расстояние, как упомянул Боулт, новое фасцинозум: бионика и ее результат – монстр. Наступает век генной инженерии – и в нем Йозеф Бойс уже переплавил царскую корону в зайца.

(Перевод с немецкого: Ирина Порудоминская)

Jewgenija Petrowa

Vorwort

Unter den herausragenden Künstlern der russischen Avantgarde ist Pawel Filonow wohl einer der wenigen dem westlichen Betrachter so gut wie unbekannten. Michail Larionow und Natalja Gontscharowa lebten ein halbes Leben lang in Frankreich, und dort kennt man sie. Die Arbeiten von Kasimir Malewitsch, die Ende der zwanziger Jahre nach den Ausstellungen des Künstlers im Westen geblieben sind, hängen in Museen in Holland, den USA und Deutschland. Und Wassily Kandinsky ist so organisch mit der deutschen Kultur verbunden, daß Deutschland gewiß mit Rußland streiten könnte, wer ihn für sich beanspruchen darf. Werke von Kandinsky bereichern fast jedes große Museum der Welt. El Lissitzky und Wladimir Tatlin sind den europäischen Kunstliebhabern ebenfalls bekannt.

Der Name Pawel Filonow war bis vor kurzem nicht nur dem Westen, sondern auch Rußland ein Rätsel. Es hatte sich ergeben, daß fast fünf Jahrzehnte lang auf seinem Werk das Siegel des Verbotes lag. 1929 wurde eine Einzelausstellung des Künstlers nicht eröffnet; fast ein ganzes Jahr hing sie in den Räumen des Russischen Museums (Leningrad). Seit dieser Zeit wurden Filonows Arbeiten allzulange nicht mehr ausgestellt, man war bestrebt, seinen Namen nirgends zu erwähnen.

Nach dem Tod des Künstlers während der Blokkade Leningrads befand sich praktisch sein gesamtes Erbe zunächst im Haus seiner Schwester; später schenkte sie das Werk dem Staatlichen Russischen Museum, und hier ist die hervorragende Sammlung der Arbeiten von Filonow konzentriert.

Vor mehr als zehn Jahren war das Museum bereit, die Werke Filonows auszustellen und damit eine weitere leere Seite in der Geschichte der russischen und internationalen Avantgarde zu füllen. Aber in der Atmosphäre des Kampfes gegen den Modernismus, da selbst die Freiheit des ästhetischen Ausdrucks unterdrückt wurde, erwies sich solch eine Ausstellung als undurchführbar. Filonow war den damaligen Führern unseres künstlerischen Lebens ein rotes Tuch. Man entfernte seine Arbeiten aus thematischen Ausstellungen, Schriften über ihn wurden in keine Veröffentlichung aufgenommen. So wurde das Kennenlernen dieses

Евгения Петрова

Предисловие

Среди выдающихся художников русского авангарда Павел Филонов остался, пожалуй, одним из немногих, почти совсем незнакомых западным зрителям. Михаил Ларионов и Наталья Гончарова половину жизни прожили во Франции, где их знают. Работы Казимира Малевича, оставшиеся на Западе после выставок художника конца 1920-х годов, находятся в музеях Голландии, США, Германии. Василий Кандинский настолько органичен для немецкой культуры, что Германия, наверное, могла бы поспорить с Россией за право признавать его своим. Произведения Кандинского украшают почти каждый крупный музей мира. Эль Лисицкий и Владимир Татлин тоже известны европейским любителям искусства.

Имя Павла Филонова до недавнего времени было загадкой не только для Запада, но и для России. Случилось так, что почти пять десятилетий на его творчестве лежала печать запрета. В 1929 году не была открыта персональная выставка художника, простоявшая в залах Русского музея (Ленинград) почти целый год. С тех пор его работы слишком долго не экспонировались, имя Филонова старались нигде не упоминать.

После смерти художника в блокадном Ленинграде, практически все его наследие сначала находилось в доме сестры, потом было подарено ею Государственному Русскому музею. Здесь и сосредоточилась превосходная коллекция работ Филонова.

Более десяти лет тому назад музей был готов показать произведения Филонова и тем самым заполнить еще одну чистую страницу в истории русского и мирового авангарда. Но в атмосфере борьбы с модернизмом, подавления свободы даже эстетического самовыражения, такая выставка оказалась невозможной. Искусство Филонова раздражало тогдашних руководителей нашей художественной жизнью. Его произведения снимались с тематических выставок, публикации о нем не принимались ни в какие издания. Так искусственно было задержано знакомство зрителей с этим

erstaunlichen Malers künstlich gehemmt. Selbst eine halblegale Ausstellung, 1967 in Nowosibirsk eingerichtet, konnte die Situation nicht wesentlich aufbrechen. Diese sibirische Stadt ist ein bißchen zu weit entfernt. Nur wenige sahen dort die Arbeiten Filonows.

Und dennoch verbreitete sich allmählich der Ruhm dieses einzigartigen Künstlers. Kunsthistoriker machten sich mit seinem Werk vertraut. Bald erschienen die ersten Bücher und Aufsätze über Filonow, im wesentlichen von westlichen Autoren verfaßt. Wir, Filonows Landsleute, haben unseren Kollegen Jan Kříž, Nicoletta Misler und John Bowlt zu danken. In einer Zeit, in der unsere Spezialisten entgegen ihrem Willen der Welt nicht von Filonow berichten konnten, übernahmen sie diese Mission und führten den Namen des Künstlers in den Kontext der Weltkultur ein.

Bücher und Aufsätze sind jedoch kein Ersatz für Gemälde und Zeichnungen. Das westliche Publikum konnte erstmals in der Ausstellung »Paris–Moskau« inmitten der Arbeiten verschiedenster Künstler einige Werke von Filonow sehen. Soweit bekannt ist, hinterließen sie bei den Kunstkennern einen tiefen Eindruck. Später dann waren Gemälde und Zeichnungen Filonows auch in anderen Ausstellungen vertreten.

Die erste umfassende Einzelausstellung wurde jedoch erst im Frühling 1988 in den Räumen des Russischen Museums eröffnet. Das war wirklich ein Festtag! Während zwei Monaten waren die Säle zum Bersten voller Menschen. Nicht alle verstanden Filonow, aber fast niemand ging gleichmütig weg. Im Herbst 1988 wurde dieselbe Ausstellung auch in Moskau gezeigt.

Der Traum des Künstlers hatte sich erfüllt – seine Werke, von überallher geholt, sahen zuallererst seine Landsleute. Nun war die Zeit gekommen, das europäische Publikum mit Filonow bekannt zu machen.

Die Ausstellung in Düsseldorf ist der zweite Schritt in dieser Richtung. Im Februar 1990 wurde eine Filonow-Ausstellung in Paris eröffnet, im Centre Georges Pompidou. Die Düsseldorfer Ausstellung unterscheidet sich hinsichtlich der Auswahl nur unwesentlich vom Bestand der Pariser Schau. Dennoch ist sie anders. Vor allem deshalb, weil hier auch die Werke der Schüler Filonows einbezogen sind. So umfassend, zusammen mit den Arbeiten seiner Anhänger, wurde Filonow noch nie der Öffentlichkeit präsentiert. Solch eine Ausstellung ist unstrittig ein Anstoß, nicht nur das Werk selbst, sondern auch Filonows Einfluß auf den Entwicklungsprozeß der russischen Kunst zu betrachten.

удивительным художником. Даже полулегальная выставка, устроенная в 1967 году в Новосибирске, существенно не могла переломить ситуацию. Слишком далеко расположен этот сибирский город. Немногие увидели там работы Филонова.

И все-таки слава об уникальном художнике постепенно распространялась. С его произведениями знакомились историки искусства. Вскоре появились первые книги о Филонове, статьи о нем, написанные в основном западными авторами. Мы, соотечественники Филонова, должны быть признательны нашим коллегам Яну Кжижу, Николетте Мислер и Джону Боулту. В пору, когда не по своей воле, наши специалисты не могли рассказать миру о Филонове, они взяли на себя эту миссию и ввели его имя в контекст мировой культуры.

Однако книги и статьи не могут заменить картины и рисунки. Западные зрители впервые увидели несколько работ Филонова среди произведений самых разных художников только на выставке «Париж–Москва». Сколько известно, они произвели сильное впечатление на ценителей искусства. Позднее картины и рисунки Филонова участвовали еще в некоторых экспозициях.

Но первая полноценная персональная выставка Филонова открылась в залах Русского музея только весной 1988 года. Это был настоящий праздник! На протяжении двух месяцев залы заполнялись людьми до отказа. Не все пришедшие понимали Филонова, но почти никто не уходил равнодушным. Осенью 1988 года та же выставка была показана в Москве.

Исполнилась мечта художника – его произведения, собранные вместе, впервые увидели именно соотечественники. Теперь пришла пора познакомить с Филоновым европейскую публику.

Экспозиция в Дюссельдорфе – второй шаг в этом направлении. В феврале 1990 года выставка Филонова была открыта в Париже, в центре Жоржа Помпиду. Нынешний показ незначительно отличается по составу работ Филонова от парижского. В то же время это другая выставка. Прежде всего потому, что в нее включены произведения учеников художника. Столь полно, вместе с работами последователей, Филонов еще никогда не представал перед зрителями. Такая выставка, бесспорно, послужит толчком к осмыслению не только творчества самого Филонова, но и его влияния на процесс развития русского искусства.

Die Ausstellung »Pawel Filonow und seine Schule« wurde von der Kunsthalle Düsseldorf in Zusammenarbeit mit dem Russischen Museum in Leningrad organisiert. Der wesentliche Initiator war Jürgen Harten. Filonow ist nicht zufällig nach Düsseldorf geraten. Die Kunsthalle und ihr Direktor genießen schon seit langem einen Ruf als Entdecker insbesondere russischer Kunst. Gerade hier wurde seinerzeit die erste Ausstellung von Kasimir Malewitsch eröffnet. Derzeit wird, wie mir bekannt ist, die erste Einzelausstellung Wladimir Tatlins vorbereitet.

Ich hoffe, daß die Bekanntschaft mit Filonow und seiner Schule die Vorstellung des deutschen Publikums von der Kunst der russischen Avantgarde vervollständigt, einer äußerst komplizierten und facettenreichen Erscheinung, die bei weitem noch nicht in allen Punkten untersucht und verstanden ist.

Mir scheint, daß Filonow, dem Geiste nach wohl der russischste all unserer Avantgardisten, namentlich in Deutschland tiefste emotionale Resonanz finden wird.

So verschieden sie auch sind – vieles eint die Russen und die Deutschen. Sogar unsere historischen Widersprüche und Konflikte verschwistern uns, nicht zu sprechen von der Vielzahl positiverer und zukunftsträchtiger Verbindungen. In den Seelen der Russen und Deutschen hört man seit langem gleichgestimmte Saiten. Schon der russische Philosoph Nikolai Berdjajew betonte, die Nähe des russischen und des deutschen Geistes bestehe darin, daß beide sich nicht an Fakten orientierten, sondern an einer »Realität, die tiefer reicht als Fakten«. Die Neigung zum Mystizismus und das Bestreben, in allem nach der Wahrheit zu suchen, das Nachdenken über Mensch und Welt und noch vieles andere bindet Russen und Deutsche zusammen.

Im Schaffen Filonows ist all dies vorhanden. Sein Verständnis von Kunst als einer Möglichkeit, Tiefe und Vielschichtigkeit der Welt in einem einzigen Werk zu konzentrieren, kommt, so scheint mir, der russischen und der deutschen Einstellung zum Schöpferischen sehr nahe.

Filonow verbindet Rationalität und Analytik seiner Methode mit einer spirituellen Durchdringung der äußeren Hülle der Gegenstände und der dem Auge sichtbaren Prozesse. Die Atomisierung in seinen Werken, die Zergliederung der äußeren Form, das Farbmosaik leben und pulsieren, beben in Konvulsionen unter dem Druck geistiger und biologischer innerer Kräfte. In diesem Widerstreit liegt der dramatische Kern der Teilhabe des menschlichen und gesellschaftli-

Выставка «Павел Филонов и его школа» организована Кунстхалле в Дюссельдорфе в содружестве с Русским музеем в Ленинграде. Главным инициатором ее был Юрген Хартен. Филонов оказался в Дюссельдорфе не случайно. Кунстхалле и его директор давно известны своей репутацией первооткрывателей вообще и русского искусства в частности. Именно здесь в свое время была открыта первая выставка Казимира Малевича. Теперь, как я знаю, готовится первая персональная экспозиция Владимира Татлина.

Я надеюсь, что знакомство с Филоновым и его школой пополнит представление немецкой публики об искусстве русского авангарда, весьма сложного и многогранного явления, далеко еще не во всем изученного и понятого.

Мне кажется, что Филонов, пожалуй, самый русский по духу из всех наших авангардистов, именно в Германии может найти наиболее глубокий эмоциональный отклик.

Русских и немцев при всех их различиях многое объединяет. Нас роднят даже наши исторические противоречия и конфликты, не говоря уже о многочисленных связях, более позитивных и перспективных. В душах русских и немцев давно замечены струны, настроенные на один лад. Еще русский философ Николай Бердяев подчеркивал, что близость российской и германской духовности состоит в ориентации не на факты, а на «реальность, которая глубже фактов». Склонность к мистицизму, стремление во всем искать истину, размышления о вселенной и вселенском и еще многое другое объединяют русских и немцев.

В творчестве Филонова все это есть. Его понимание искусства как возможности сконцентрировать глубину и многообразие мира в одном произведении, мне кажется, близко российскому и германскому отношению к творчеству.

Филонов соединяет рациональность и аналитичность своего метода со спиритуалистическим прорывом за оболочку предметов и видимых глазом процессов. В его произведениях атомизм, дробность внешней формы, цветовая мозаика живут, пульсируют, бьются в конвульсиях под напором каких-то внутренних духовных и биологических сил. В этом противоборстве – драматическая суть участия человеческой и общественной жизни в более высоком природном и космическом процессе.

chen Lebens an einem höheren natürlichen und kosmischen Prozeß.

Das naturphilosophisch visionäre Streben Filonows, ein Maler des Unsichtbaren zu sein, brachte eine in der Weltkunst einzigartige Verschmelzung dreier gleichermaßen realer, dem Rang nach aber unterschiedlicher Sphären der Realität – der mechanischen, der organischen und der geistigen – hervor. Die Welt ist für Filonow nicht Natura naturata, sondern Natura naturans – aufbauende, schaffende Natur, die, geistdurchdrungen, aus sich selbst heraus Myriaden von Formen, Gegenständen und Wechselwirkungen erzeugt. Der Künstler ahmt die unsichtbar im Innern der Natur sich vollziehenden Schaffensprozesse nach. Das Werk gebiert das Werk. Jeden Gegenstand und jedes Phänomen betrachtet der Künstler nicht nur unter dem Gesichtspunkt von Form und Farbe, sondern als ein Element der organischen Natur, und so wird er zu ihrem Mitschöpfer, Koautor und Interpreten.

Nicht von ungefähr malte Filonow so gern Blumen. Und nicht selten verdoppeln und vermehren sich die Personen seiner Gemälde und Zeichnungen und verkörpern so einen antistatischen Zustand. Daher auch die »lebendigen Köpfe« mit ihrer offengelegten Zellstruktur, die, im Sinne Filonows, die Bionik des Menschen darzustellen scheint.

Während er das Ganze zerlegte und spaltete und dabei aufmerksam die in den Gegenständen und Phänomenen ablaufenden Prozesse beobachtete, dachte der Künstler gleichzeitig in zusammenfassenden Kategorien. Seine bildnerisch-künstlerischen »Formeln« verkörpern Gefühle und Begriffe, für die er keine adäquatere Ausdrucksform fand.

Die Filonowsche Kunstkonzeption steht, in der Vergangenheit wurzelnd, dennoch in außergewöhnlichem Gleichklang mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Verbindungslinien führen bis zu Goethe und Schelling und von diesen wiederum zu Künstlern und Philosophen der Renaissance, besonders zu Leonardo da Vinci. Filonows Gedanken könnte man auch auf Vorstellungen der Antike beziehen. Ebenso ließe sich aus seinem Verständnis des Schaffens als eines nicht nur geistig-seelischen, sondern auch biologisch-physischen Hervorbringens die Nähe zur Philosophie russischer Ikonenmaler begründen. Wenn er die Offenbarung »seiner unsterblichen Seele« in der »Gemachtheit« jedes Gemäldes und jeder Zeichnung predigte, wurde Filonow Märtyrern und Eremiten ähnlich. Zugleich spiegeln sich in seinen mannigfachen Phantasien

Натурфилософское визионерство Филонова в его стремлении быть живописцем незримого дало уникальный для мирового искусства сплав трех одинаково реальных, но различных по рангу сфер реальности: механической, органической и духовной. Мир для Филонова – это не «natura naturata», а «natura naturans» – природа созидающая, творящая, одухотворенно порождающая сама из себя сонмы форм, предметов и взаимодействий. Художник подражает только творчеству природы, незримо происходящему внутри нее. Творчество порождает творчество. Всякий предмет и явление художник рассматривает не с позиций только формы и цвета, но как элемент органической природы, становясь ее сотворцем, соавтором, интерпретатором.

Не зря Филонов так любил изображать цветы. Персонажи его картин и рисунков нередко раздваиваются, множатся, воплощая антистатическое состояние. Отсюда и «живые головы» с обнаженной структурой клеток, составляющих, по Филонову, бионику человека.

Разнимая, расщепляя целое на составляющие, внимательно рассматривая процессы, как бы происходящие внутри предметов и явлений, художник в то же время мыслил обобщенными категориями. Его формулы – это образное художественное воплощение ощущений и понятий, для которых он не находил более адекватной формы выражения.

Филоновская концепция искусства корнями уходит в прошлое и одновременно она чрезвычайно созвучна началу XX века. Ее нити протягиваются к Гёте и Шеллингу, а от них к ренессансным художникам и философам, особенно к Леонардо да Винчи. Ее отражение можно усмотреть и в античном миросозерцании. В отношении художника к творчеству, как к деятельности не только умственной и духовной, но биологической и физической есть также близость к философии русских иконописцев. Проповедуя выявление «своей бессмертной души» через сделанность любой картины и рисунка, Филонов уподоблялся в какой-то степени мученикам, схимникам. В то же время в его многочисленных фантазиях отразились утопии архитекторов начала XX века. Хотя подобные произведения Филонова никак не связаны с произведениями обликов будущих городов и планет. Это всегда взгляд живописца в воображаемое будущее.

architektonische Utopien vom Anfang des 20. Jahrhunderts wider, obwohl derartige Werke Filonows in keiner Weise mit der Gestaltung künftiger Städte und Planeten verknüpft sind. Es handelt sich bei ihm immer um den Blick eines Künstlers in eine imaginäre Zukunft.

Gewiß lassen sich in Filonows Werk viele Fäden und Wurzeln ausfindig machen. Aber genaue Analogien und direkte Quellen zu entdecken dürfte schwierig sein. Das künstlerische Denken Filonows ist extrem individuell. Er lebt gleichzeitig in einer realen und einer irrealen, in einer erkennbaren und einer chiffrierten Welt. Filonows Werke scheinen dem einen unverständlich, Rebussen ähnlich; andere dagegen erkennen in ihnen kristallklare Ausdrucksformen von prägnantem Gehalt.

Natürlich könnte ein Künstler, der mit einer Verspätung von fünf Dezennien vor den Betrachter tritt, in der Epoche des Postmodernismus als vergleichsweise archaisch erscheinen. Aber es gibt ewige metaphysische Probleme, die die Kunst immer beflügeln werden. Mir scheint, daß Filonow einer der letzten naturphilosophischen Künstler ist. Wie sie hat er sein Schaffen in den Dienst der Erforschung des menschlichen Geistes gestellt. Ich hoffe, daß seine geistige Radikalität, sein ungeheuerlicher, das Tragische berührender Ausdruck ebenso wie seine streng intellektuell begründete Meisterschaft vom deutschen Publikum geschätzt werden – so, wie er es verdient.

(Übersetzung aus dem Russischen: Johanna Roos)

Наверное, много нитей и корней можно отыскать в творчестве Филонова. Но прямые аналогии и буквальные истоки найти, как думается, трудно. Художественное мышление Филонова остроиндивидуально. Он живет одновременно в мире реальном и ирреальном, узнаваемом и зашифрованном. Произведения Филонова одним кажутся непонятными, похожими на ребусы. Другие, напротив, видят в них пронзительное содержание и кристально ясную форму выражения.

Конечно, в эпоху постмодернизма художник, опоздавший предстать перед зрителем на пять десятилетий, может показаться архаичным по сравнению с господствующими сейчас течениями. Но есть вечные метафизические проблемы, которые всегда будут вдохновлять искусство. Мне кажется, что Филонов – один из последних художников-натурфилософов, посвятивших свое творчество осмыслению проблем человеческого духа. Надеюсь, что его духовный экстремизм, в сочетании с огромной, часто трагической экспрессией и сильным интеллектуально выстроенным мастерством будут по достоинству оценены немецкой публикой.

Jewgeni Kowtun

Der Augenzeuge des Unsichtbaren

Über das Werk von Pawel Filonow

Das Werk von Pawel Nikolajewitsch Filonow (1883 bis 1941), das heute von neuem entdeckt wird, nimmt nicht nur in der russischen, sondern auch in der internationalen Avantgardekunst einen einzigartigen Platz ein: Es gibt hierzu keine Analogie. Die ersten Arbeiten von Filonow waren 1910 in der Ausstellung des Petersburger »Bundes der Jugend«[1] zu sehen. Zur selben Zeit traten im Pariser »Salon der Unabhängigen« erstmals die Kubisten als Gruppe auf. Dies war der Beginn jener Epoche künstlerischer Avantgarde, die im Zeichen des Kubismus stand. Die Dekaden, die es in Frankreich für eine Erneuerung der Malkunst brauchte, verdichteten sich in Rußland auf zehn bis fünfzehn Jahre, wobei das Jahr 1913 zum Kulminationspunkt in der Entwicklung einer russischen Avantgarde wurde, die sich mit zuvor nicht erkannten künstlerischen Problemen befaßte.

Die französischen Kubisten blieben an der Grenze zur Gegenstandslosigkeit stehen; Gleizes und Metzinger schrieben im Jahre 1912: »Wir geben durchaus zu, daß die Erinnerung an existierende Formen nicht endgültig verjagt werden kann, zumindest zur Zeit nicht.«[2] Die russischen Künstler überschritten die Grenze: Kandinsky im Jahre 1910 (Abstraktionismus), Larionow im Jahre 1912 (Rayonismus) und Malewitsch 1914 (Suprematismus).

Besonders aufmerksame Künstler und Denker bemerkten, daß Picasso nicht der Anfang von etwas Neuem sei, sondern die Vollendung der alten ingresschen Linie. N. Berdjajew: »Picasso – das ist kein neues Schaffen. Er ist das Ende des alten.«[3] M. Le Dantju: »Es ist ein grober Fehler, Picasso für den Anfang zu halten – er bildet eher den Abschluß; auf seinem Weg geht es wohl nicht weiter.«[4] N. Punin: »Picasso kann nicht als Aufbruch in eine neue Ära verstanden werden.«[5]

Filonows frühe Arbeiten gerieten zur ersten und äußerst bewußten Opposition gegenüber dem Kubismus; die schöpferische Methode des russischen Künstlers, der in diesen Jahren begonnen hatte, die Prinzipien der »analytischen Kunst« auszuarbeiten, verhielt sich geradezu konträr zur kubistischen Geometrisierung.

Евгений Ковтун

Очевидец незримого

О творчестве Павла Филонова

Творчество Павла Николаевича Филонова (1883–1941), открываемое сейчас заново, занимает уникальное место не только в русском, но и в мировом художественном авангарде: ему нет аналогий. Первые работы Филонова появились в 1910 году на выставке петербургского «Союза молодежи».[1] Тогда же в парижском «Салоне Независимых» впервые группой выступили кубисты. Началась эпоха в развитии художественного авангарда, прошедшая под знаком кубизма. Десятилетия, ушедшие во Франции на обновление искусства живописи, в России уплотнились в 10–15 лет, и 1913 год стал кульминацией в развитии русского авангарда, который вышел к неведомым раньше художественным проблемам.

Французские кубисты остановились перед чертой беспредметности, Глез и Метценже писали в 1912 году: «Признаемся однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере в настоящее время».[2] Русские художники переступили эту черту: Кандинский в 1910 году (абстракционизм), Ларионов в 1912 году (лучизм), Малевич в 1914 (супрематизм).

Наиболее чуткие художники и мыслители отмечали, что Пикассо – это не начало нового, а завершение старой энгровской линии. Н. Бердяев: «Пикассо – не новое творчество. Он – конец старого».[3] М. Ле Дантю: «Глубокая ошибка считать Пикассо началом – он скорее заключение, по его пути, пожалуй, нельзя».[4] Н. Пунин: «Пикассо не может быть понят как день новой эры».[5]

Ранние работы Филонова стали первой и вполне сознательной оппозицией кубизму; творческий метод русского художника, начавшего в эти годы разрабатывать принципы «аналитического искусства», шел вразрез с кубистической геометризацией.

Почему же Филонова, как и названных выше мастеров, перестало удовлетворять победное шествие кубизма? Кубизм поставил художника в

Warum nun war Filonow wie auch die anderen oben genannten Meister mit dem Siegeszug des Kubismus nicht zufrieden? Der Kubismus stellt den Künstler in eine neue Beziehung zur realen Welt. Das Aufbrechen der Form, die Geometrisierung, die Verknüpfung von Sichtbarem und Gewußtem in einem Bild erlaubten, das Wesen der gegenständlichen Welt tiefer zu verstehen und anschaulich wiederzugeben. So schuf der Kubismus einen Kanon der Form, der die Vorstellung von der Welt vertiefte, dabei aber dem Künstler auch gewisse Einschränkungen auferlegte. Nicht alles paßte in den Rahmen dieses Kanons. Orientiert auf Gegenstände und nicht auf Prozesse der Wirklichkeit, war der Kubismus für die Wiedergabe komplizierter, verborgener Bewegungen in der Welt der Natur und des Geistes weniger geeignet. Ganz dünne, aber notwendig wichtige und lebendige Fäden, die die Kunst mit der Natur verbinden, wurden zerrissen. Das Prinzip der Geometrisierung erwies sich als nicht ausreichend zur Schaffung einer subtilen und sich ständig erneuernden Harmonie des Menschen und der Welt.

1912 schrieb Filonow den bis heute unveröffentlichten Aufsatz »Kanon und Gesetz«. Darin wandte er sich – zu einem Zeitpunkt, da die neue Kunstrichtung ihren Siegeszug durch Europa angetreten hatte – gegen Picasso und den Kubofuturismus, die »wegen ihrer mechanischen und geometrischen Grundlagen in eine Sackgasse geraten sind«.[6]

Filonows Aufsatz war ein erster Abriß der Prinzipien der analytischen Kunst. Später sollte der Künstler die Terminologie präzisieren und neue, die Theorie weiterentwickelnde Ansätze hinzufügen; aber alles Wesentliche, was diese Schaffensmethode charakterisiert, ist bereits in dem frühen Aufsatz enthalten.

Filonow unterscheidet zwei Wege, ein Bild zu malen: »Wenn ich die Konstruktion einer Form oder eines Bildes sichtbar mache, dann kann ich entsprechend meiner Vorstellung über diese Konstruktion der Form vorgehen, d. h. mit vorgefaßter Meinung, oder aber indem ich das Gesetz ihrer organischen Entwicklung bestimme und sichtbar mache; folglich wird auch das Sichtbarmachen der Konstruktionsform voreingenommen sein: Kanon, oder organisch: Gesetz.«[7]

Hier verwendet Filonow erstmals den in seiner künstlerischen Konzeption so wichtigen Begriff »das Organische«. Der Kubismus ist seinem Verständnis nach eine vom Willen bestimmte Realisierung der Form mit Hilfe der Geometrisierung des darzustellenden Objektes. Das »Gesetz« schlägt im Unterschied

новые отношения с реальным миром. Пластический сдвиг, геометризация, соединение в одном образе видимого и знаемого позволили глубже понять и зримо передать сущность предметного мира. Кубизм создал своего рода пластический канон, который, углубив картину мира, создал в то же время для художника и определенные ограничения. Не все укладывалось в рамки этого канона. Ориентированный на предметы, а не на процессы действительности, кубизм меньше был приспособлен для передачи сложных, скрытых движений в мире природном и духовном. Обрывались какие-то тонкие, но необходимо-важные и живые нити, связывающие искусство с природой. Принципа геометризации оказалось недостаточно для установления тонкой и постоянно возобновляемой гармонии человека и мира.

В 1912 году Филонов написал статью «Канон и закон», до сих пор не опубликованную. В ней он выступил против Пикассо и кубофутуризма, «пришедших в тупик от своих механических и геометрических оснований».[6] Это произошло тогда, когда новое течение победоносно шествовало по Европе.

Статья Филонова была первым очерком принципов аналитического искусства. Позже художник уточнит терминологию, добавит новые положения, развивающие теорию, но все существенное, что характеризует этот творческий метод, уже содержалось в ранней статье.

Филонов различает два пути создания картины: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т. е. предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон или органическое: закон».[7]

Здесь Филонов впервые употребляет определение «органическое», столь важное в его художественной концепции. Кубизм в его понимании – это волевое решение формы при помощи геометризации изображаемого объекта. «Закон», в отличие от «канона», предполагает иной путь – построение формы от частного к общему: «позволь вещи развиваться из частных, до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал».[8] Наблюдая тенденции развития, заложенные в явлениях, художник

zum »Kanon« einen anderen Weg vor – das Aufbauen der Form vom Einzelnen hin zum Gesamten: »Laß die Arbeit sich aus einzelnen, bis zur letzten Stufe ausgearbeiteten Elementen entwickeln, dann wirst du das wahrhaft Allgemeine sehen, das du nicht erwartet hast.«[8]

Der Künstler beobachtet die den Phänomenen innewohnenden Entwicklungstendenzen und hilft ihrer Verwirklichung, als lenke er den in ihnen verborgenen Evolutionsgang. So gelangt Filonow zum Begriff der »reinen evolutionären Form«: »Eigentlich ist eine reine Form in der Kunst jedes beliebige Ding, das mit offengelegter Verbindung zu der sich in ihm abspielenden Evolution gemalt ist, d. h. mit der allsekündlichen Umwandlung in etwas Neues, wie auch mit den Funktionen und dem Werden dieses Prozesses.«[9]

In all diesen Thesen tritt der Gegensatz von Filonows Methode zu der des Kubismus zutage. Die Verkettung mit der Natur schien ihm bei den Kubisten ungenügend und oberflächlich zu sein. Der Geometrisierung, die nicht den mindesten Teil jener Eigenschaften und natürlichen Prozesse abdeckte, die plastisch ausgedrückt werden können, stellte er das Prinzip des organischen Wachsens der künstlerischen Form (wie ein Baum wächst), das er in der »analytischen Kunst« realisierte, entgegen. »Organismus« gegen »Mechanismus« – das ist das Pathos der Filonowschen Position. Er baut sein Gemälde so auf, wie die Natur aus Atomen und Molekülen größere Gebilde schafft.

Das »Prinzip der Gemachtheit« ist einer der Leitsätze der analytischen Methode: Der Organismus des Werkes muß wachsen, so wie alles Lebendige in der Natur wächst. Filonow malt auch große Gemälde mit kleinem Pinsel. Jede Berührung der Leinwand, jeder einzelne Punkt ist für ihn eine »Handlungseinheit«, und immer agiert diese Einheit gleichzeitig als Form und als Farbe. Der Künstler schrieb: »Bedenke beharrlich und genau jedes Atom der zu erarbeitenden Sache [...]. Male beharrlich und genau jedes Atom. Führe beharrlich und genau die durchzuarbeitende Farbe in jedes Atom ein, damit sie sich da hineingraben kann, wie Wärme in einen Körper, oder organisch mit der Form verbunden ist, wie in der Natur die Zellen der Blume mit der Farbe.«[10] Dank solch »atomistischer« Struktur besitzt die Malerei Filonows eine einzigartige »Handlungsdauer«: Dem Entstehen einer figurativen Gestalt geht eine langandauernde »ungegenständliche Ouvertüre« elementarer Formen voraus. Für Filonow ist der Lebensprozeß die Gestalt oder das Modell, nach dem

помогает их осуществлению, как бы управляя скрытым в них ходом эволюции. Так художник приходит к понятию «чистой эволюционной формы»: «По существу чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью с творящейся в ней эволюцией, т. е. ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса».[9]

Во всех этих положениях раскрывается противоположность метода Филонова кубизму. Сцепление с природой у кубистов казалось ему уже недостаточным, облегченным. Геометризации, не покрывающей и малой доли тех свойств и процессов природы, которые могут быть пластически выражены, он противопоставляет принцип органического роста (как растет дерево) художественной формы, осуществленный им в «аналитическом искусстве». «Организм» против «механизма» – так можно определить пафос филоновской позиции. Он строит свою картину, как природа творит из атомов и молекул более крупные образования.

«Принцип сделанности» – одно из главных положений аналитического метода: организм произведения должен расти, как растет все живое в природе. Филонов пишет большие холсты маленькой кистью. Каждое прикосновение к холсту, каждая точка для него – «единица действия», и всегда эта единица действует одновременно и формой, и цветом. Художник писал: «Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи [...]. Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом».[10] Благодаря такой «атомистической» структуре живопись Филонова обладает уникальной «протяженностью действия»: возникновению фигуративного образа предшествует продолжительная «беспредметная увертюра» на уровне элементарных форм. Для Филонова процесс жизни – это образ или модель, следуя которой, художник создает произведение искусства. Он хочет подражать не формам, которые создает природа, а методам, которыми она «действует». Это путь органики в создании искусства, предвосхитивший идеи бионики, возникшей спустя несколько десятилетий. В основу творческих процессов Филонов кладет первичное, то есть природу и образ ее «действий». Процесс эволюции

der Künstler ein Kunstwerk schafft. Nicht die Formen, die die Natur schafft, möchte er nachahmen, sondern die Methoden, nach denen sie »handelt«. Das ist der Weg der Organik beim Schaffen eines Kunstwerks; er nimmt die Ideen der Bionik vorweg, die erst einige Jahrzehnte später entstehen sollte. Filonow macht das Ursprüngliche, d.h. die Natur und die Gestalt ihrer »Handlungen«, zur Grundlage schöpferischer Prozesse.

Der Entwicklungsprozeß des Kubismus führte in eine andere Richtung, da das Sekundäre, die Produkte der materiellen Kultur des Menschen, die Form der Kunst bestimmte. Dies geschah so auch bei den französischen Puristen, als sie das Bild und seine Formen der Maschine anglichen.

Filonow war der Ansicht, die Künstler seiner Zeit – Kubisten wie Realisten – wirkten beschränkt und einseitig mit der Natur zusammen, indem sie lediglich zwei ihrer Eigenschaften festhielten – Farbe und Form, obgleich jegliche Erscheinung unermeßlich viele Eigenschaften besitze. Er schrieb: »Da ich weiß, analysiere, sehe, intuitiv spüre, daß jedem beliebigen Objekt nicht nur zwei Prädikate innewohnen, Form und Farbe, sondern eine ganze Welt sichtbarer und unsichtbarer Phänomene, deren Emanationen, Reaktionen, Implikationen, Genesis, Sein, bekannte oder geheime Eigenschaften, denen ihrerseits manchmal unzählige Prädikate zukommen, so weise ich das Dogma des modernen Realismus der ›zwei Prädikate‹ und all seine rechten und linken Sekten als unwissenschaftlich und tot zurück – ganz und gar.«[11]

Er erklärt die »Reformation« Picassos für »scholastisch formal und bar jeglicher revolutionären Bedeutung«[12], da bei ihm wie auch bei Repin nur Form und Farbe gemalt sei, also die »Peripherie der Objekte« plus oder minus der »Orthographie der Schule, des Volkes, des Volksstammes oder des Meisters«. Filonows Methode bezieht die gesamte »prädikativ« qualitative Kompliziertheit des Lebens in die Sphäre des künstlerischen Ausdrucks ein, und von dieser Position her ist »selbst Picasso mit seiner Geige Realist«: »Die Geige ist ganz, der Krug ist heil; Geige und Krug sind in Stücke zertrümmert und künstlich auf dem Gemälde umhergestreut.«[13]

Der Dichter Sabolozki, der stark unter dem Einfluß von Filonow stand, schrieb das Poem »Die Bäume«, in dem eine Blume die Vielzahl ihrer Eigenschaften oder, mit den Worten Filonows, ihrer sichtbaren und unsichtbaren »Prädikate« entfaltet:

кубизма вел в другую сторону, когда вторичное, продукты материальной культуры человека, определяют формы искусства. Так случилось и у французских пуристов, уподобивших картину, ее формы машине.

Филонов считал, что современные ему художники – и кубисты и реалисты – узко и однобоко взаимодействуют с природой, фиксируя только два ее свойства – цвет и форму, тогда как любое явление имеет неисчислимое количество свойств. Он писал: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, – то я отрицаю вероучение современного реализма „двух предикатов", и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, – начисто».[11]

Он объявляет «реформацию» Пикассо «схоластически формальною и лишенною революционного значения»,[12] так как у него, как и у Репина, написаны лишь форма и цвет «периферии объектов» плюс или минус «орфография школы, народа, племени или мастера». Метод Филонова втягивает в сферу творческого выражения всю «предикатно»-качественную сложность жизни, и с этой позиции «даже Пикассо с его скрипкой – реалист»: «Скрипка цела, кувшин целый; скрипка, кувшин – разбитые в куски и искусственно размещенные на картине».[13]

У поэта Н. Заболоцкого, испытавшего сильное влияние творчества Филонова, есть поэма «Деревья», в которой цветок раскрывает многогранность своих свойств, или, по Филонову, «предикатов» – видимых и невидимых:

Бомбеев
Кто вы, кивающие маленькой головкой, играете с жуком и божией коровкой?

Голоса
– Я листьев солнечная сила.
– Желудок я цветка.
– Я пестика паникадило.
– Я тонкий стебелек смиренного левкоя.
– Я корешок судьбы.

Bombejew
Wer seid ihr, nickend mit dem kleinen Köpfchen,
spielt ihr mit dem Käfer und dem Siebenpunkt?

Stimmen
- Ich bin die Sonnenkraft der Blätter.
- Der Blume Magen ich.
- Ich bin der Kronleuchter des Stempels.
- Ich bin der feine Stengel der friedfertigen Levkoje.
- Ich bin das Würzelchen des Schicksals.
- Und ich die Seerose der Stille.
- Wir alle gemeinsam sind das Bild der Blume,
  ihr Sproß und die Richtung des Rankens.

Filonow ist überzeugt, daß all diese Vielfalt von »Prädikaten«, und nicht nur von Farbe und Form, in einem Kunstwerk plastisch ausgedrückt werden kann. Er entwickelt den Satz über das »sehende« und das »wissende Auge«. Dem »sehenden Auge« sind Farbe und Form des Objektes untergeordnet. Das »wissende Auge« entdeckt aufgrund seiner Intuition verborgene Prozesse, und der Künstler malt sie als »zu erfindende Form«, d. h. ungegenständlich. Filonow trifft in einem Phänomen auf sichtbare und nicht sichtbare Eigenschaften, und bei ihrer plastischen Umsetzung verwirft er die Wahl zwischen figurativ und nichtfigurativ. Das, was dem »wissenden Auge« untertan ist, findet seinen Ausdruck in ungegenständlichen plastischen Strukturen, die mit anschaulichen Momenten organisch zu einem ganzheitlichen Bild zusammenfließen. Dieser Pendelschlag von der Gegenstandslosigkeit zur konkreten anschaulichen Gestaltung in einem Bild zeigt auf plastische Weise die Universalität der Verbindungen in der Natur - des Sichtbaren mit dem Unsichtbaren, des Entfernten mit dem Nahen, Verbindungslinien also, die durch die kreative Intuition des Künstlers aufgedeckt werden.

Filonows Frühwerk entwickelte sich innerhalb des »Bundes der Jugend«, seine Arbeiten wurden in den Ausstellungen der Künstlervereinigung gezeigt. 1912 waren seine Werke in der Moskauer »Eselsschwanz«-Ausstellung zu sehen: M. F. Larionow organisierte gemeinsam mit dem »Bund der Jugend« eine Ausstellung.

Während dieser Jahre verbanden Filonow freundschaftliche und künstlerische Beziehungen mit M. W. Matjuschin; dieser verspürte nicht nur die starke Persönlichkeit Filonows, er war auch von dessen Programm der »analytischen Kunst« außerordentlich

- А я лопух покоя.
- Все вместе мы - изображение цветка, его росток
  и направленье завитка.

Филонов убежден, что все это многообразие «предикатов», а не только цвет и форма, может быть пластически выражено в произведении. Он развивает положение о «видящем глазе» и «знающем глазе». Первому подвластны цвет и форма объекта. «Знающий глаз» на основе интуиции улавливает скрытые процессы, и художник пишет их «формою изобретаемою», т. е. беспредметно. Встречая в явлении свойства зримые и незримые и пластически выражая их, Филонов отвергает выбор между беспредметным и фигуративным. То, что подвластно «знающему глазу», находит выражение в беспредметных пластических структурах, органично слитых в едином образе с изобразительными моментами. Этот размах маятника от беспредметности к конкретной изобразительности в одной картине пластически выражает универсальность связей в природе - видимого с невидимым, дальнего с ближним, связей, открываемых творческой интуицией художника.

Раннее творчество Филонова развивалось в русле «Союза молодежи», его работы экспонировались на выставках объединения. В 1912 году его картины были на московской выставке «Ослиный хвост»: М. Ф. Ларионов устроил экспозицию совместно с «Союзом молодежи».

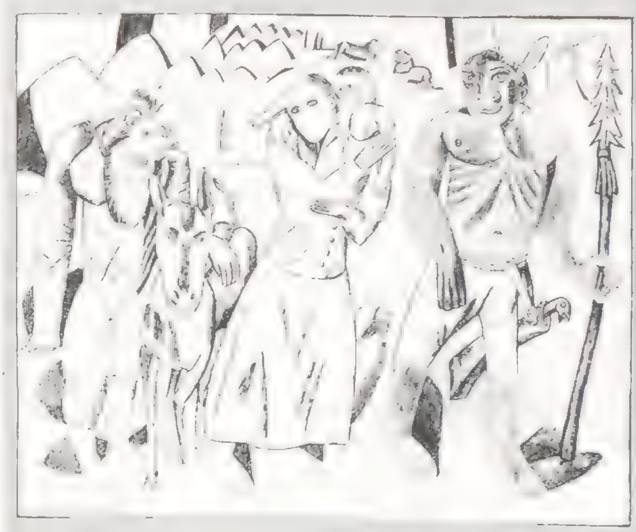
В эти годы Филонова связывают дружеские и творческие отношения с М. В. Матюшиным, который испытал сильное воздействие не только личности художника, но и выдвинутой им программы «аналитического искусства». Матюшину принадлежит статья «Творчество Павла Филонова» (апрель, 1916) - первое и наиболее глубокое исследование его творчества. Пафос этой статьи убеждает в том, что Матюшин вполне разделял филоновскую концепцию творчества. Матюшин и сам отмечал это: «Помню, когда под влиянием Филонова я начал композицию на тему „Жизнь“, Малевич мне сказал: „Зачем ты это делаешь, это сделаем мы, делай свое“».[14]

В свою очередь и Филонов многим был обязан Матюшину, который привлекал его к иллюстрированию сборников футуристов. В 1914 году рисунки Филонова были опубликованы в сборнике «Рыкающий Парнас», изданном И. А. Пуни и Матю-

gefesselt. Matjuschin sollte den Aufsatz »Das Schaffen Pawel Filonows« schreiben (April 1916) – eine erste und sehr tiefgehende Untersuchung des Werkes. Das Pathos des Aufsatzes bezeugt, daß Matjuschin Filonows künstlerische Konzeption voll und ganz teilte. Matjuschin selbst gesteht dies ein: »Ich erinnere mich, als ich unter Filonows Einfluß an einer Komposition zum Thema ›Leben‹ zu arbeiten begann, sagte Malewitsch zu mir: ›Warum machst du das, so etwas machen wir, mach du das Deine.‹[14]

Filonow wiederum war in vielem Matjuschin verpflichtet, der ihn für die Illustration von Sammelbänden der Futuristen gewinnen konnte. 1914 wurden Zeichnungen von Filonow in dem Sammelband »Brüllender Parnaß« veröffentlicht; herausgegeben von I. A. Puni und Matjuschin, wurde er sofort von der Zensur verboten. Anlaß hierfür waren gerade die Zeichnungen. 1915 gab Matjuschin zwei Poeme von Filonow heraus (zusammen mit Zeichnungen von ihm), die in dem Band »Gesangbuch vom Weltgewächs« vereinigt sind. Der Umgang mit Matjuschin und die Mitgliedschaft im »Bund der Jugend« führten Filonow in den Kreis der bedeutendsten Maler und Dichter des Kubofuturismus in Petersburg und Moskau ein. Im Frühjahr 1913 schloß sich der »Bund der Jugend« mit der Dichtergruppe »Hyläa« (W. W. Majakowski, W. W. Chlebnikow, Je. G. Guro, W. W. Kaminski, D. D. Burljuk, A. Je. Krutschonych u. a.) auf föderativer Basis zusammen. Das gemeinsame Komitee beschloß, futuristische Schauspiele auf die Bühne zu bringen. Im Dezember 1913 inszenierte man die Oper »Sieg über die Sonne«[15] und die Tragödie »Wladimir Majakowski«, letztere mit Dekorationen und Kostümen von Filonow und Schkolnik[16]. Entwürfe von Filonow zu Majakowskis Stück sind ebensowenig erhalten (möglicherweise gab es sie gar nicht) wie zwei von ihm auf Leinwand gemalte Bühnenbilder für den Bühnenhintergrund (sie wurden während des Hochwassers von 1924 zerstört). Geblieben sind nur spärliche Erwähnungen in der Presse jener Jahre und die Erinnerungen einiger Besucher der Aufführung. So äußerte sich A. Je. Krutschonych: »Filonow ging folgendermaßen vor: Als er an der Bühnendekoration für die Tragödie Majakowskis (zwei Vorhänge für den Hintergrund) zu arbeiten begann, zog er sich – wie in eine Festung – in eine besondere Dekorationswerkstatt zurück, verließ sie ganze zwei Tage nicht, schlief nicht, aß nichts – er rauchte lediglich Pfeife.

Im Grunde genommen malte er gar keine Bühnenbilder, sondern zwei riesige, über die gesamte Breite



Umschlag von Filonows
»Gesangbuch vom Weltgewächs«. 1915
Обложка книги Филонова
«Пропевень о Проросли мировой». 1915

шиным и тут же запрещенном цензурой. Причиной этого, в частности, были как раз эти рисунки. В 1915 году Матюшин издал две поэмы Филонова (с его рисунками), объединенные в книге «Пропевень о Проросли мировой». Общение с Матюшиным и участие в обществе «Союз молодежи» ввело Филонова в круг наиболее значительных художников и поэтов кубофутуристов Петербурга и Москвы. Весной 1913 года «Союз молодежи» объединился на правах федерации с группой поэтов «Гилея» (В. В. Маяковский, В. В. Хлебников, Е. Г. Гуро, В. В. Каменский, Д. Д. Бурлюк, А. Е. Крученых и др.). Объединенный комитет решил устроить футуристические спектакли. В декабре 1913 года были подготовлены опера «Победа над Солнцем»[15] и трагедия «Владимир Маяковский», которая шла в декорациях и костюмах Филонова и И. С. Школьника[16]. Не сохранилось ни эскизов Филонова к пьесе Маяковского (возможно их и не было), ни написанных им двух холстов-задников

der Bühne reichende, virtuos und sorgfältig ausgeführte Gemälde. An eines davon erinnere ich mich besonders gut: ein aufgeregter, greller Hafen einer Stadt mit zahlreichen, sorgfältig gearbeiteten Booten, Menschen am Ufer und weiter – Hunderte von Gebäuden, von denen jedes bis zum letzten Fenster wiedergegeben war.«[17]

Filonow verhielt sich gegenüber dem Schaffen der futuristischen Dichter durchaus wählerisch; besonders nah war ihm Welimir Chlebnikow. Krutschonych schreibt hierzu: »Filonow war überhaupt wenig gesprächig, verschlossen, äußerst stolz und ungeduldig (in dieser Hinsicht war er Chlebnikow sehr ähnlich) [...]. Halbheiten verachtete er. Er lebte zurückgezogen, wenngleich er sich sehr mit Chlebnikow anfreundete. Ich weiß auch noch, wie Filonow das Porträt ›Welimirs des Schrecklichen‹ malte, mit einer stark hervortretenden, angeschwollenen, wie vom Gedanken angespannten Ader auf der hohen Stirn.«[18] Dieses Porträt ist zwar verschwunden, aber in einem Gedicht von Chlebnikow finden wir noch eine Spur davon:

Von der Wand der Malerei Filonows
Schau ich, ein müdes Pferd, bis an das Ende.
Wie viele Qualen stehn in diesem Malen,
Stehn in den Augen dieses Pferdgesichts.[19]

Als die Futuristen – die Dichter wie die Maler – in den Jahren nach 1910 anfingen, lithographierte Sammelbände herauszugeben, beteiligte sich auch Filonow und wählte Gedichte von Chlebnikow für Illustrationen aus. Die Begegnung des Dichters und des Malers war erstaunlich fruchtbar; es war die Begegnung zweier gleicher und schöpferisch verwandter Seelen.

Bei der Ausarbeitung des Typs des handgeschriebenen und lithographisch gedruckten Buches strebten Dichter und Maler danach, das der Handschrift, der »Graphik« der Zeilen eigene Potential zusätzlichen bildlichen Ausdrucks zu nutzen. Zwei Thesen unterstrich Chlebnikow in seiner Klärung des Wesens dieser Ausdruckskraft: »1. Die Stimmung verändert die Handschrift während des Schreibvorgangs. 2. Die durch die Stimmung eigentümlich veränderte Handschrift überträgt diese Stimmung auf den Leser, unabhängig von den formulierten Worten.«[20]

In den Zeichnungen und den Chlebnikowschen Versen »Nacht in Galizien« und »An Perun«, beide in den »Ausgewählten Gedichten«[21] enthalten, in ihrem handgeschriebenen Text, ausgeführt von Filonow, hat

Seite aus Welimir Chlebnikows »Ausgewählten Gedichten«. 1914. Lithographie
Страница из «Изборника стихов» Велимира Хлебникова. 1914. Литография

(они погибли во время наводнения 1924 года). Остались только скупые упоминания в прессе тех лет, да воспоминания немногих очевидцев спектакля. Среди них – А. Е. Крученых, который вспоминает: «Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходил оттуда двое суток, не спал, ничего не ел, а только курил трубку.

В сущности, он писал не декорации, а две огромные, во всю ширину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины.

Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий, городской порт с многочисленными, тщательно написанными лодками, людьми на берегу и дальше – сотни городских зданий,

Seite aus Welimir Chlebnikows »Ausgewählten Gedichten«. 1914. Lithographie
Страница из «Изборника стихов» Велимира Хлебникова. 1914. Литография

der Maler die Thesen des Dichters glänzend zur Anschauung gebracht. Nicht zufrieden mit der seiner Handschrift innewohnenden Ausdruckskraft, verstärkte er sie noch mit verschiedenen graphischen Mitteln. Durch Größe, Farbe (Schwärzung) und Charakter der Strichführung hob Filonow Zeilen und Schlüsselbegriffe heraus und akzentuierte einzelne Buchstaben/Lautzeichen. So verwandelte sich die Handschrift der Gedichte »Nacht in Galizien« und »An Perun« in eine Art Klangschrift. Der bildliche Sinn der Verse mit ihrer rhythmischen Bewegung, dem Anschwellen und Absinken und der Lautbetonung nimmt in der graphischen Partitur der einzelnen Zeilen konkrete Gestalt an.

Aber dies ist lediglich eines der von Filonow bei der graphischen Bearbeitung eines Textes verwendeten Verfahren. Die Neuerung bestand darin, daß der Künstler einzelne Buchstaben in eine Zeichnung transfor-

из которых каждое было выписано до последнего окошка».[17]

Филонов очень избирательно относился к творчеству поэтов-футуристов, особенно выделяя среди них Велимира Хлебникова. Крученых вспоминал: «Филонов вообще мало разговорчив, замкнут, чрезвычайно горд и нетерпелив (этим очень напоминал В. Хлебникова) [...] Всякую половинчатость он презирал. Жил уединенно, однако очень сдружился с В. Хлебниковым. Помню Филонов писал портрет „Велимира Грозного", сделав ему на высоком лбу сильно выдающуюся, набухшую, как бы напряженную мыслью жилу».[18] Портрет этот исчез, оставив, правда, след в стихах Хлебникова:

Я со стены письма Филонова
Смотрю как конь усталый, до конца.
И много муки в письме у оного,
В глазах у конского лица.[19]

Когда футуристы – поэты и художники – в начале 1910-х годов стали выпускать литографированные сборники, Филонов принял в этом участие, избрав для иллюстрирования стихи Хлебникова. Встреча поэта и художника была удивительно плодотворной; это была встреча равных и творчески близких.

Разрабатывая тип рукописной, отпечатанной литографским способом книги, поэты и художники стремились использовать добавочную образную выразительность, заключенную в почерке, в «графике» строк. Выясняя природу этой выразительности, Хлебников подчеркивал два положения: «1. Что настроение изменяет почерк во время написания. 2. Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов».[20]

В рисунках и стихах Хлебникова «Ночь в Галиции» и «Перуну», помещенных в «Изборнике стихов»[21], в их рукописном тексте, исполненном Филоновым, художник блестяще раскрыл эти положения поэта. Филонову недостаточно образной выразительности, заключенной в самом почерке, он усиливает ее различными графическими приемами. Размером, цветом (количеством черного), характером начертания Филонов выделяет строчки, ключевые слова, акцентирует отдельные буквы-звуки. Благодаря этому рукописи «Ночи в

mierte, in ein bildnerisches Symbol, das das Wort als ganzes bezeichnet. Er versuchte gleichsam, die Lautschrift in ideographische Schrift zu verwandeln, in Piktographie und Hieroglyphen, und somit die Schrift zu ihren Wurzeln zurückzuführen.

In dem Wort »Perun« sind das »P« und das »n« in Zickzackblitze umgewandelt, die symbolisch den heidnischen Gott der Slawen darstellen. Das Wort »rutschei« (Bach) wird von einer Wellenlinie über dem »i« als Abbild des dahineilenden Wassers gekrönt. Im Wort »gadjuka« (Otter) erinnert das »g« an eine sich kringelnde Schlange. Das »k« in »schipownik« (Heckenrose) verwandelt sich in ein kleines Zweigchen – mit Blüten und Dornen. In jedem Fall wird ein einzelner Buchstabe zu einem Ideogramm, zum bildnerischen Symbol eines ganzen Begriffs. Wir hören »Heckenrose« und sehen eine Heckenrose. So bilden sich zwei Reihen heraus, eine klangliche und eine visuelle, aus denen ein bereichertes poetisches Bild erwächst. Die Poesie ist zwar musikalisch, aber in der Überwindung der Grenzen der konventionellen Buchstabenschrift versucht Filonow sie malerisch zu gestalten, so wie dies früher war und bei den Völkern, die die Bilderschrift beibehalten haben, heute noch ist.

Ein halbes Jahr vor Erscheinen der »Ausgewählten Gedichte« Chlebnikows gab der »Bund der Jugend« die »Hirtenflöte von China« heraus – alte chinesische Poesie in der Übersetzung von W. Jegorjew und W. Markow.[22] In einem theoretischen Vorwort weist Markow auf eine Besonderheit der chinesischen Poesie hin, die sich aus der Bilderschrift erklärt: »Das darstellende Zeichen in der chinesischen Sprache erlaubt es, den Gedanken unmittelbar auszudrücken, ohne den Laut zu Hilfe zu nehmen, und die Dichter nutzen diesen Vorteil, um den Sinn des Wortes zu vertiefen, den Eindruck zu verstärken und die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln. So sehen wir, daß die chinesische Sprache einerseits mit dem Gehör und andererseits mit dem Auge aufgenommen wird. Diese Duplizität läßt eine eigenartige Schönheit entstehen, die anderen Sprachen unerreichbar ist.«[23]

Möglicherweise konnte Filonow sich bei der Arbeit an den Illustrationen zu Chlebnikows Versen mit dem theoretischen Aufsatz vertraut machen, und dieser wies ihm vielleicht den Weg für seine eigene Arbeit. Aber auch wenn es sich nicht so verhält, beschäftigte der Gedanke an eine ideographische Schrift die »Budetljane«-(»Zukünftler«)-Dichter, insbesondere Chlebnikow. Während er die Prinzipien einer allen Völ-

Галиции» и «Перуну» превратились в своего рода звукопись стиха; образный смысл стихов с их ритмическим движением, нарастанием, спадом, акцентировкой звука зримо воплотился в графической партитуре строк.

Но это лишь один прием графической обработки текста, использованный Филоновым. Новое заключалось в том, что художник трансформирует отдельные буквы в рисунок, в изобразительный символ, обозначающий слово в целом. Он как бы пытается превратить звуковое письмо в идеографическое – в пиктографию и иероглифику, вернуть письменность к ее истокам.

В слове «Перун» «п» и «н» превращены в зигзагообразные стрелы молнии, символизирующие этого языческого бога славян. Слово «ручей» завершает волнистая линия над «й» как образ бегущей воды. В слове «гадюка» «г» напоминает извивающуюся змею. Букве «к» в слове «шиповник» превратилась в ветку этого растения – с цветами и шипами. В каждом случае отдельная буква становится идеограммой, изобразительным символом целого понятия. Мы слышим «шиповник» и видим шиповник. Образуются два ряда – звуковой и зрительный, из которых вырастает обогащенный поэтический образ. Поэзия музыкальна, но, преодолевая ограничения условного буквенного письма, Филонов пытается сделать ее и живописной, какой она была и продолжает быть у народов, сохранивших иероглифическую систему письма.

За полгода до выхода в свет «Изборника» Хлебникова «Союз молодежи» издал «Свирель Китая» – сборник древней китайской поэзии в переводе В. Егорьева и В. Маркова.[22] В теоретическом предисловии Марков указывает на отличительную особенность китайской поэзии, объясняемую иероглификой: «начертательный знак в китайском языке позволяет, не прибегая к помощи звука, непосредственно выразить мысль, и поэты пользуются этим преимуществом, чтобы углубить смысл слова, усилить впечатление и привлечь внимание читателя. Таким образом, мы видим, что китайский язык воспринимается слухом с одной стороны, и глазом – с другой. Эта двойственность породила своеобразные красоты, недоступные другим языкам».[23]

Может быть, работая над иллюстрациями к стихам Хлебникова, Филонов успел познакомиться с теоретической статьей из «Свирели

kern verständlichen Universal- oder »Sternensprache« ausarbeitete, stellte Chlebnikow auch Überlegungen über deren graphische Ausdrucksform an, die ebenso universell sein sollte. Das chinesische Schrifttum, das Menschen, die unterschiedliche Sprachen sprechen, beim Lesen verstehen können, entsprach weitgehend den Bedingungen der »universalen Sprache« und interessierte daher die russischen Futuristen. Chlebnikow schrieb: »Möge eine einzige geschriebene Sprache der Wegbegleiter des weiteren Menschenschicksals sein und als neuer sammelnder Wirbel erscheinen, als neuer Sammler des Menschengeschlechts. Die stummen darstellenden Zeichen werden die vielen Stimmen der Sprachen versöhnen. [...] Wir haben einen Teil der Arbeit, die den Denkern zufällt, geleistet; wir befinden uns auf dem ersten Absatz der Treppe der Denker und treffen hier die schon emporgestiegenen Künstler Chinas und Japans – wir grüßen sie!«[24]

Filonows Versuch zeugt davon, daß er die Essenz der Bestrebungen Chlebnikows tiefergehend als andere verstand. Der Dichter kommentierte knapp, aber sehr positiv: »Erhielt die ›Ausgewählten Gedichte‹. Grüßen Sie Filonow. Danke für die guten Zeichnungen.«[25]

Solch ein Ansatz für die Chlebnikow-Illustrationen war bei Filonow kein Zufall. Als Künstler charakterisierte ihn in höchstem Maße das Streben nach einer verallgemeinerten plastischen Formel, nach einer gedanklichen Fülle und Vielschichtigkeit des Symbols, nach einer Gestalt, die in ihrer lapidaren Kürze einem Ideogramm nahekäme. Vielen seiner Arbeiten gibt Filonow den Titel »Formel«: »Formel des Schutzmanns« (1912–1913), »Formel des Welterblühens« (1915–1916), »Formel des Kosmos« (1918–1919; Abb. S. 151), »Formel des Frühlings« (1922) usw. Diese Tendenz im Werk Filonows wurde schon von den Zeitgenossen bei seinen ersten Präsentationen in den Ausstellungen des »Bundes der Jugend« bemerkt. Erhalten sind Thesen eines Vortrags von N. D. Burljuk aus dem Jahre 1913 zum Thema »Filonow – der Vollender des psychologischen Intimismus«, die wir hier vollständig anführen:

Китая», и она подсказала направление его работе. Но если и не так, то все равно идея идеографического письма занимала поэтов-будетлян, особенно Хлебникова. Разрабатывая принципы вселенского, или «звездного», языка, понятного всем народам, Хлебников размышлял и о его графическом выражении, столь же общеобязательном. Китайская письменность, понятная в чтении людям, говорящим на разных языках, в известной мере отвечала условиям «вселенского» языка, и поэтому интересовала русских футуристов. Хлебников писал: «Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые начертательные знаки помирят многоголосицу языков. [...] Мы сделали часть труда, падающего на долю мыслителей, мы стоим на первой площадке лестницы мыслителей, и застаем на ней уже подымавшихся художников Китая и Японии – привет им!»[24]

Опыт Филонова говорит о том, что он гораздо глубже, чем другие, понял суть устремлений Хлебникова. Поэт оставил краткую, но высокую оценку работы Филонова: «Получил „Изборник“. Кланяйтесь Филонову. Спасибо за хорошие рисунки».[25]

Такой подход к иллюстрированию Хлебникова для Филонова не был случайным. Для него как художника в высшей степени свойственно стремление к обобщенной пластической формуле, к смысловой емкости и многоплановости символа, к образу, по своей лапидарности близкому к идеограмме. Многим своим холстам Филонов дает название «формул»: «Формула городового» (1912–1913), «Формула Мирового Расцвета» (1915–1916), «Формула космоса» (1918–1919; илл. с. 151), «Формула весны» (1922) и т. п. Эту направленность творчества Филонова отмечали еще современники первых выступлений художника на выставках «Союза молодежи». Сохранились тезисы доклада Н. Д. Бурлюка 1913 года «П. Н. Филонов – завершитель психологического интимизма», которые приводим целиком:

I

1. Die Rolle des Literarischen in der Malerei.
2. Goya. Edgar Poe. Hoffmann.
3. Traditionen des Mittelalters. Hieronymus Bosch. Leonardo da Vinci.
4. Der russische Holzschnitt und die Miniatur.
5. Mongolei. Indien. Afrika.
6. Ideographische Schrift.

II

1. Knabe. A. fon-Wisen. Je. G. Guro.
2. Die Persönlichkeit Filonows.
3. Modernität und Filonow.
4. Beziehung zur Faktur.
5. Farbe und Anatomie.
6. Nacktheit.
7. Die Frau im Intimismus.
8. Künstler und Publikum.[26]

Von Bedeutung ist der erste Teil der Thesen über jene Erscheinungen in der Kunst, die sich durch eine konzentrierte, ans Symbolhafte grenzende Gestaltung auszeichnen und zu denen Burljuk das Werk Filonows in Beziehung setzt.

Chlebnikow und Filonow betrachteten die poetische und die formbildende Archaik gleichermaßen aufmerksam und bemühten sich dabei, den Archetypus des Wortes und des Bildes von späteren Überlagerungen zu befreien. Vielschichtigen Sinngehalt der Werke, Zusammenprall von Archaismen und Neologismen in Wort und Bildnerei findet man beim Maler und beim Dichter. In ihrem Werk verblüfft die unglaubliche Weite der Amplitude von der Analyse zur Synthese. Vom »Redeklang« bis zur Universal- oder »Sternensprache« bei Chlebnikow. Von elementaren Kleinstrukturen als Basis der Gestaltung bis hin zu kosmischen Mikrostrukturen in den Werken Filonows.

Aber es gibt über die Verwandtschaft in den grundlegenden Schaffensprinzipien hinaus erstaunliche Übereinstimmungen. Sie beziehen sich auf die Verse von Filonow und die Zeichnungen Chlebnikows. Der einzige poetische Versuch Filonows, das »Gesangbuch vom Weltgewächs«, in rhythmischer Prosa geschrieben, steht dem literarischen Suchen Chlebnikows nahe, insbesondere was die komplizierte, vielschichtige Bildhaftigkeit und den Zusammenprall von Neologismen und Archaismen betrifft.

I

1. Роль литературности в живописи.
2. Гойя. Эдгар По. Гофман.
3. Средневековые традиции. Иероним Босх. Леонардо да Винчи.
4. Русский лубок и миниатюра.
5. Монголия. Индия. Африка.
6. Идеографическое письмо.

II

1. Кнабе. А. фон-Визен. Е. Г. Гуро.
2. Личность Филонова.
3. Современность и Филонов.
4. Отношение к фактуре.
5. Цвет и анатомия.
6. Нагота.
7. Женщина в интимизме.
8. Художник и публика.[26]

Знаменателен первый раздел тезисов, те явления искусства, отличающиеся как бы концентрированной образностью, граничащей с символом, с которыми Н. Бурлюк соотносит творчество Филонова.

Хлебников и Филонов одинаково внимательно всматривались в архаику поэтическую и пластическую, стремясь расчистить словесный и образный архетип от позднейших напластований. Смысловая многоплановость произведений, столкновение архаизмов и неологизмов в слове и пластике присущи поэту и художнику. В их творчестве поражает невероятный размах амплитуды от анализа к синтезу. От «речезвука» до «звездного» или «вселенского» языка у Хлебникова. От элементарных структурных атомов, лежащих в фундаменте образа, до космических по характеру микроструктур произведения у Филонова.

Но кроме родственности общих творческих принципов, есть совпадения совсем удивительные. Они относятся к стихам Филонова и к рисункам Хлебникова. Единственный поэтический опыт Филонова – «Пропевень о проросли мировой», написанный сдвиговой прозой, по сложной многоплановой образности и столкновению неологизмов с архаизмами близок к литературным исканиям Хлебникова.

Поэт высоко ставил литературный дебют художника: «От Филонова как писателя я жду

Der Dichter schätzte das literarische Debüt des Malers hoch ein: »Von Filonow als Dichter erwarte ich Gutes; in diesem Buch gibt es Zeilen, die zum Besten gehören, was über den Krieg geschrieben wurde.«[27]

Dieselbe Nähe offenbaren die Zeichnungen des Dichters und des Malers. Krutschonych wies als erster darauf hin, als er über Filonows Illustrationen zu den »Ausgewählten Gedichten« sagte: »Dies sind ganz erstaunliche Zeichnungen, graphische Meisterwerke, aber das Interessanteste daran ist die völlige Übereinstimmung – in Thematik und Technik – mit den Werken und sogar den Zeichnungen von Chlebnikow selbst, was aus den in der ›Literaturnaja Gaseta‹ vom 29. Juni 1932 veröffentlichten Autographen des letzteren ersichtlich wird. Ebenso ähnlich sind die Entwürfe von Chlebnikow und die Zeichnungen von Filonow zu seinem ›Gesangbuch vom Weltgewächs‹.«[28]

In den Gemälden und Aquarellen der Jahre vor der Revolution brachte der Künstler seine Weltsicht – derjenigen Chlebnikows verwandt – zum Ausdruck. Beide waren sie Gegner des Urbanismus, der »Maschinenzivilisation«, die Marinetti begrüßte. Die Stadt war für Filonow und die ihm nahestehenden Künstler Jelena Guro, Chlebnikow und W. Kamenski die Quelle des Bösen, die den Menschen körperlich und seelisch verkrüppelt. Die Kette der Darstellungen in Zeichnung und Malerei – »Mann und Frau« (1912; Abb. S. 117), »Festmahl der Könige« (1913; Abb. S. 125), »Tiere« (1925–1926; Abb. S. 178) u. a. – macht diese Haltung Filonows deutlich. In dem Gemälde »Tiere« streichen in einer steinernen Häuserwüste monströse Tiere mit anthropomorphen Gesichtern umher. Der Bruch mit der Natur, von Filonow und Chlebnikow abgelehnt, rächt sich in der geistigen Verwilderung des Menschen. Der Dichter schrieb: »Der Mensch nahm der weisen Gemeinschaft der Tiere und Pflanzen die Oberfläche des Erdballs weg und vereinsamte: Er hat niemanden zum Fangen- und Blindekuhspielen; in der leeren Ruhe ringsumher die Dunkelheit der Nichtexistenz, kein Spiel, keine Freunde. Mit wem kann er herumtollen? Um ihn herum das leere Nichts. Die aus den Körpern verjagten Seelen der Tiere stürzten sich in ihn und besiedelten mit ihrem Gesetz seine Steppen. Sie bauten in seinem Herzen bestialische Städte.«[29] Diese Tierseelen, die sich in den Menschen einnisteten, bilden den Kern der antiurbanistischen Arbeiten Filonows. Sein »Festmahl der Könige« ist die Quintessenz der »bestialischen Städte« in den Seelen der Menschen.



Filonow (schreibend) an der Donaufront. 1917
Филонов (пишет) на Дунайском фронте. 1917

хороших вещей; и в этой книге есть строчки, которые относятся к лучшему, что написано о войне».[27]

Такую же близость обнаруживают рисунки поэта и художника. На это впервые обратил внимание Крученых, говоря об иллюстрациях Филонова к «Изборнику»: «Это удивительные рисунки, графические шедевры, но самое интересное в них – полное совпадение – тематическое и техническое – с произведениями и даже рисунками самого В. Хлебникова, что можно видеть из автографов последнего, опубликованных в „Литературной газете" от 29 июня 1932 года. Так же сходны с набросками В. Хлебникова и рисунки Филонова в его собственной книге „Пропевень о Проросли мировой"».[28]

В картинах и акварелях, созданных в предреволюционные годы, художник образно выразил свое миропонимание, родственное хлебниковскому. Оба они были противниками урбанизма, «машинной» цивилизации, которую приветствовал Маринетти. Город у Филонова и близких ему поэтов Елены Гуро, В. Хлебникова, В. Каменского – источник зла, калечащий людей физически и духовно. Цепь образов в рисунках и живописи – «Мужчина и женщина» (1912; илл. с. 117), «Пир королей» (1913; илл. с. 125), «Животные» (1925–1926;

Im Zentrum von Filonows Interesse steht immer der Mensch, seine innere Welt, seine komplizierte geistige Verfassung. Das nicht Sichtbare dieser Welt will Filonow sichtbar machen. Sehr treffend bezeichnete Krutschonych ihn als »Augenzeugen des Unsichtbaren«.

Der Dichter und der Künstler stellten der unmenschlichen Modernität ihre je eigene humanistische Utopie entgegen, in der die Zukunft der Menschheit in Bildern der Urreinheit des Anbeginns entworfen wird. In dieser Welt, in der das Feindselige und die Gewalt besiegt sind, leben Mensch und Tier in harmonischer Einheit zusammen: »Und der Löwe schläft auf meinen Knien«, schrieb Chlebnikow in dem futuristischen Text »Fels aus der Zukunft« (1921–1922).

In dem Bilderzyklus – »Die Heilige Familie« (Abb. S. 138), »Die Anbetung der Könige«, »Die Flucht nach Ägypten« (Abb. S. 149) u. a. –, benannt »Einführung ins Welterblühen«, schafft Filonow seine künstlerische Sozialutopie eines brüderlichen, gerechten Lebens der Menschen auf der Erde. Dieses »Erblühen« denkt er sich als bevorstehendes, wenngleich die Gestalten seiner Bilder und Zeichnungen häufig archaische Züge tragen.

Im Januar 1914, nach vierjähriger intensiver und erfolgreicher Arbeit, zerfiel der »Bund der Jugend«. Zur selben Zeit unternahm Filonow den ersten Versuch, eine Künstlervereinigung zu gründen, die den Prinzipien der analytischen Kunst folgen sollte. Mitglieder waren D. N. Kakabadse, A. M. Kirillowa, E. A. Lasson-Spirowa und Je. K. Pskowitinow. Die Vereinigung veröffentlichte das Manifest »Intime Werkstatt der Maler und Zeichner ›Gemachte Bilder‹«. Dies war die erste gedruckte Deklaration der analytischen Kunst. Jedoch machte der Weltkrieg alle Pläne Filonows zunichte.

Er wurde eingezogen und verbrachte die Kriegsjahre an der rumänischen Front, wo er im zweiten Regiment der Baltischen Division kämpfte. Mit Beginn der Revolution wurde er von den Soldaten zum Vorsitzenden des revolutionären Exekutivkomitees der Donauregion gewählt.

1918 kehrte Filonow nach Petrograd zurück und beteiligte sich aktiv am künstlerischen Leben der revolutionären Hauptstadt. Im Jahre 1919 nahm er an der grandiosen Ausstellung im Winterpalast teil und zeigte den zweiundzwanzig Gemälde umfassenden Zyklus »Einführung ins Welterblühen«. W. Schklowski schrieb nach dem Besuch der Ausstellung: »Filonow wirkt auf der Ausstellung wie der Ararat. Das ist kein



Зал Филонова и Матюшина (скульптура) на выставке 1919 года в Зимнем Дворце. Справа – Матюшин

илл. с. 178) и др. – раскрывает эту позицию Филонова. В картине «Животные» среди каменной пустыни домов бродят чудовищные звери с антропоморфными лицами. Разрыв с природой, который отвергали и Филонов и Хлебников, мстит за себя духовным одичанием человека. Поэт писал: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки; в пустом покое темнота небытия кругом, нет игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое „нет“. Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его степи. Построили в сердце звериные города».[29] Вот эти «души зверей», вселившиеся в человека, составляют суть антиурбанистических картин и рисунков Филонова. Его «Пир королей» – это квинтэссенция «звериных городов», построенных в душах людей.



Der Saal mit Arbeiten Filonows und Matjuschins (Skulptur) bei der Ausstellung 1919 im Winterpalast. Rechts Matjuschin

Provinzling des Westens. Und wenn er auch ein Provinzler wäre, dann aus einer Provinz, die mit einer neugeschaffenen Form einen Feldzug zur Eroberung des überlebten Zentrums vorbereitet. In seinen Arbeiten spürt man den überragenden Schwung und das Pathos eines großen Meisters. [...] In Filonow haben wir jetzt die Kraft der russischen und nicht die einer importierten Malerei.«[30]

Zusammen mit K. Malewitsch, M. Matjuschin, N. Punin und P. Mansurow organisierte Filonow in Petrograd das Institut für künstlerische Kultur und leitete hier einige Zeit (1923) die »Abteilung für allgemeine Ideologie«. Die zwanziger Jahre waren eine Zeit großen Aufschwungs und schöpferischer Aktivität für Filonow. Er malte viele bedeutende, dem Bürgerkrieg, der Revolution und dem Petrograder Proletariat gewidmete Arbeiten und engagierte sich in Streitgesprächen, in denen er die Prinzipien der analytischen Kunst vertei-

В центре внимания Филонова всегда человек, его внутренний мир, сложные духовные состояния. Невидимое в этом мире он стремится сделать зримым. Очень точно назвал А. Крученых Филонова «очевидцем незримого».

Поэт и художник противопоставили этой бесчеловечной современности каждый свою гуманистическую утопию, в которой будущее человечества воспринимается сквозь образы первобытной и первозданной чистоты. В этом мире, победившем вражду и насилие, человек и животный мир существуют в гармоничном единении: «вот лев спит у меня на коленях», – писал Хлебников в футуристическом отрывке «Утес из будущего» (1921–1922).

В цикле картин – «Святое семейство» (илл. с. 138), «Поклонение волхвов», «Бегство в Египет» (илл. с. 149) и др., объединенном названием «Ввод в мировой расцвет», Филонов создает свою социально-художественную утопию о братской справедливой жизни людей на Земле. Этот «расцвет» он мыслит как предстоящий, хотя образы его картин и акварелей часто несут черты архаики.

В январе 1914 года, после четырехлетней интенсивной и успешной деятельности, распался «Союз молодежи». Тогда же Филонов сделал первую попытку создать объединение художников, основанное на принципах аналитического искусства. В него вошли Д. Н. Какабадзе, А. М. Кириллова, Э. А. Лассон-Спирова и Е. К. Псковитинов. Объединение выпустило манифест «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков „Сделанные картины"». Это была первая печатная декларация аналитического искусства. Однако начавшаяся мировая война отменила все планы Филонова.

Его мобилизовали, и годы войны он провел на Румынском фронте, сражаясь в составе второго полка Балтийской дивизии. С началом революции солдаты избрали его председателем исполнительного Военно-революционного комитета Придунайского края.

В 1918 году Филонов вернулся в Петроград и активно включился в художественную жизнь революционной столицы. Он участвует в грандиозной выставке 1919 года, открывшейся в Зимнем Дворце, показав на ней цикл из двадцати двух картин – «Ввод в мировой расцвет». В. Шкловский, посетивший выставку, писал: «Араратом на

digte und propagierte. In diesem Zeitraum entstanden auch seine wichtigsten theoretischen Werke.

Im Sommer 1925 arbeitete Filonow in einem der Räume der Akademie der Künste, umgeben von seinen ersten Schülern, darunter P. M. Kondratjew, A. I. Poret, T. N. Glebowa, A. T. Saschin, M. P. Zybassow, B. I. Gurwitsch und andere. Sie bildeten den Kern des Kollektivs »Meister der analytischen Kunst« (MAI) oder »Filonow-Schule«. Gegen 1927, als das Kollektiv offiziell als Künstlergesellschaft anerkannt wurde, zählte es rund vierzig Mitglieder. Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre fanden einige Ausstellungen der »Filonow-Schule« statt, die bedeutendste davon im Leningrader Haus der Presse (1927). An den Wänden des Theatersaals im Haus der Presse hingen große Wandbilder der Filonow-Schüler, alle zum Thema »Der Untergang des Kapitalismus«. Andere Teilnehmer des Kollektivs arbeiteten an der Ausstattung des Theaterstücks »Der Revisor« von Gogol in der Inszenierung Igor Terentjews. Ausstellung und Schauspiel weckten immenses Interesse und hatten unterschiedlichste Rezensionen wie auch stürmische Debatten in der Presse zur Folge.

Neue Schüler fühlten sich zu Filonow hingezogen, auch in anderen Städten. So wandte sich im Sommer 1928 die junge Künstlerin W. A. Scholpo, die ein Praktikum in Alma-Ata absolvierte, an Filonow. Sie bat ihn, ihr die Prinzipien der analytischen Kunst zu erklären. Filonow antwortete in einem ausführlichen Brief, der praktisch zu einer Anleitung für angehende Adepten dieser Schaffensmethode geriet.

Im Jahre 1929 bot das Russische Museum Filonow die Ausrichtung einer Einzelausstellung an. W. N. Anikijewa, eine Mitarbeiterin des Museums, schrieb einen hervorragenden Aufsatz und stellte einen Ausstellungskatalog zusammen, der bis heute als einzigartig authentisches Dokument Bedeutung hat. Aber sofort ergaben sich Schwierigkeiten. Geschlossene kollektive Vorbesichtigungen der Ausstellung fanden statt, die Arbeiter forderten die Eröffnung. Der Katalog wurde neu gedruckt: Man »kippte« den Aufsatz von W. Anikijewa und ersetzte ihn durch einen anderen, der den Wert der Werke Filonows in Zweifel zog; in der Presse wurde polemisiert, man schrieb dafür und dagegen. Issaak Brodski, ein Künstler, dessen Werk dem Filonows diametral entgegengesetzt ist, schrieb in einer Zeitung: »Ich glaube – und das ist nicht nur meine Meinung –, daß Filonow als Meister der Malerei nicht nur bei uns, sondern auch in Europa und in den USA ein

выставке выглядит Филонов. Это не провинциал Запада. А если и провинциал, то той провинции, которая, создав себе новую форму, готовит поход для завоевания изжившего себя центра. В его картинах чувствуется громадный размах, пафос великого мастера. [...] В Филонове сейчас сила русской, не привозной живописи».[30]

Вместе с К. Малевичем, М. Матюшиным, Н. Пуниным, П. Мансуровым Филонов организует в Петрограде Институт художественной культуры и некоторе время (1923) руководит в нем «Отделом общей идеологии». Двадцатые годы были временем высокого подъема и творческой активности Филонова. Он пишет много значительных холстов, посвященных гражданской войне, революции, петроградскому пролетариату. Выступает на диспутах, защищая и утверждая принципы аналитического искусства. В этот период написаны главные теоретические трактаты художника.

Летом 1925 года Филонов работал в одном из помещений Академии художеств, окруженный первыми учениками. Среди них были П. М. Кондратьев, А. И. Порет, Т. Н. Глебова, А. Т. Сашин, М. П. Цыбасов, Б. И. Гурвич и другие художники. Они составили ядро коллектива «Мастеров аналитического искусства» (МАИ), или «Школы Филонова». К 1927 году, когда коллектив МАИ был утвержден официально как художественное общество, он насчитывал около сорока художников. В конце 1920-х – начале 1930-х годов состоялось несколько выставок «Школы Филонова»; самая значительная из них – в Ленинградском Доме Печати (1927). На стенах театрального зала Дома Печати висели большие картины-панно филоновцев, объединенные темой «Гибель капитализма». Другие же участники коллектива МАИ работали над оформлением «Ревизора» Гоголя, который поставил режиссер Игорь Терентьев. Выставка и спектакль вызвали огромный интерес, разноречивые отзывы и бурные дебаты в прессе.

К Филонову потянулись новые ученики, появились они и в других городах страны. Летом 1928 года к Филонову обратилась молодая художница В. А. Шолпо, проходившая практику в Алма-Ата. Она просила объяснить принципы «аналитического искусства». Филонов ответил ей обстоятельным письмом, которое стало практически руководством для всех, стремившихся овладеть его творческим методом.

ganz Großer ist. Seine handwerklich-schöpferischen Ansätze – hinsichtlich der Farben, der Arbeitsweise und der Gedankentiefe – werden ohne Zweifel die Weltmalerei beeinflussen, und unser Land wird mit Fug und Recht stolz auf ihn sein.«[31]

Aber alles war vergeblich, das Rad der Geschichte drehte sich unabwendbar in eine andere Richtung. Auf Filonows direkte Frage an den stellvertretenden Direktor des Museums, Iwassenko, »Warum ist die Ausstellung noch nicht eröffnet?« erfolgte die Antwort: »Das ist meine Schuld, ich habe den Parteileuten klargemacht, daß die Kunst Filonows eine negative Erscheinung, daß sie unverständlich ist. Ich habe die sowjetische Öffentlichkeit gegen ihn aufgebracht. Ich habe mit Moskau gekämpft, das die Eröffnung der Ausstellung verlangte, und solange ich hier bin, wird sie nicht eröffnet. Seine Kunst ist konterrevolutionär.«[32]

Das Ende der Geschichte war ziemlich banal. Die Direktion des Russischen Museums erhielt am 9. Oktober 1930 eine Dienstanweisung mit der Maßgabe, »die zur Eröffnung vorbereitete Ausstellung des Künstlers Filonow nicht zu eröffnen, sondern wieder abzubauen«.[33]

Dies war ein schwerer Schlag für das Kollektiv »Meister der analytischen Kunst«. Die Gründe, die zur Zerstörung der Filonow-Schule führten, waren verschieden, aber die eigentliche Ursache ist in der – gedruckten wie mündlichen – Hetze gegen den Künstler, seine Kunst und seine Anhänger zu suchen. Nur wenige mochten sich jetzt noch dazu entschließen, ihr Schicksal mit dem Namen Filonows zu verknüpfen. Von seinen Schülern wurde verlangt, sich von ihm loszusagen, andernfalls bekamen sie keine Arbeit. So erging es dem Bildhauer I. Suworow, der einen Auftrag erhalten sollte. Man fragte ihn: »Sie haben, wie es scheint, mit Filonow zusammengearbeitet und jetzt mit ihm gebrochen?« Suworow antwortete, daß er in der Tat immer noch die Prinzipien dieser Schule achte. Darauf wurde ihm angeraten: »Dann teilen Sie uns jetzt Ihre Trennung von Filonow schriftlich mit.«[34] Suworow weigerte sich. Er bekam keine Arbeit.

Auch Filonow erhielt keine Arbeit mehr. In seinem Tagebuch tauchen immer häufiger Sätze auf wie: »Es gibt keinen Tag, an dem ich nicht auf irgendeine Arbeit warte – nichts. Es ist mir unmöglich, mit Kunst Geld zu verdienen.«[35] Gelegentlich erhielt der Sohn seiner Frau, Pjotr Serebrjakow, auf seinen eigenen Namen Arbeit für den Künstler. Dies waren in der Regel Porträts von Parteiführern. Einmal erhielt er den Auftrag,

В 1929 году Русский музей предложил Филонову устроить персональную выставку. В. Н. Аникиева, сотрудница музея, написала замечательную статью, составила каталог выставки, который до сих пор имеет значение единственно точного документа. Но сразу же начались осложнения. Проходили закрытые общественные обсуждения выставки, рабочие требовали ее открытия. Каталог перепечатали: из него «вынули» статью Аникиевой, заменив ее другой, ставящей под сомнение ценность творчества Филонова, шла полемика в прессе. Писали и за и против. Исаак Бродский, художник, чье творчество было диаметрально противоположным филоновскому, писал в газете: «Я считаю – и это не только мое мнение – что Филонов как мастер-живописец, является величайшим не только у нас, но и в Европе и Америке. Его производственно-творческие приемы – по краскам, подходу к работе и по глубине мысли – несомненно наложат отпечаток на мировую живопись и наша страна может им вполне заслуженно и законно гордиться».[31]

Но все было напрасно, колеса истории неотвратимо крутились в другую сторону. На прямой вопрос Филонова «почему выставка до сих пор не открыта?», заданный заместителю директора музея Ивасенко, последовал ответ: «По моей вине – я разъяснил партийным кругам, что искусство Филонова отрицательное явление, что оно непонятно. Я поднял против него советскую общественность. Я боролся с Москвою, требовавшей открытия выставки, и пока я здесь – она не будет открыта. Его искусство – контрреволюционно».[32]

Конец истории был самый элементарный. Дирекция Русского музея получила 9 октября 1930 года служебную записку, которой предписывалось «намеченную к открытию выставку худ. Филонова не открывать для обозрения, а свернуть».[33]

Это нанесло тяжелый удар по коллективу «Мастеров аналитического искусства». Поводы, разрушившие школу Филонова, были разные, но глубинная причина одна – печатная и устная травля художника, его искусства и его последователей. Немногие теперь решились бы связать свою судьбу с именем Филонова. От учеников требовали отречения от Филонова, иначе не давали работу. Так было со скульптором И. Суворовым, который должен был получить заказ. Но его спросили: «Вы кажется работали с Филоновым, а затем

den Kreis unter dem Foucaultschen Pendel in der Isaakskathedrale auszumalen. Filonow arbeitete nachts, wenn die Kathedrale leer war: »Es fiel mir schwer, fast ein Vierteljahr lang während der Arbeit im Museum meinen Namen zu verheimlichen.«[36]

Filonows Leistungen hatten – das wird heute weithin anerkannt – weltweite Bedeutung; aber das rettete den Künstler nicht vor der Tragödie, die über die gesamte russische Kultur hereinbrach. Nach dem Jahr 1932 war Filonows Werk wie ausradiert, aus dem künstlerischen Leben des Landes verbannt. Die Presse apostrophierte ihn als »Klassenfeind«. Im Winter 1934 trat während eines Streitgesprächs, an dem Filonow beteiligt war, ein Komsomolze zu Jenei, dem damaligen Leiter des Leningrader Künstlerverbandes, und fragte: »Warum wird Filonow nicht einfach erschossen?« Jenei gab zur Antwort, daß es sich nicht lohne, ihn zu erschießen – er sei ein guter Meister. Schwer zu sagen, was schrecklicher klingt – die Frage oder die Antwort.

Filonows Schüler wurden vom NKWD verhört. Man befragte sie zu den Ansichten des Künstlers und seiner politischen Position. »Kupzows Wohnung wurde durchsucht«, so lesen wir im Tagebuch. »Sie kamen nachts, wühlten alles durch, beschlagnahmten meine ›Ideologie der bildenden Kunst‹, die er abgeschrieben hatte, und noch ein Buch über Bakunin und eines über Kropotkin.«[37] Kupzow, von den Verhören gejagt, erhängte sich.

1938 wurden Pjotr und Anatoli Serebrjakow, die Söhne von Filonows Frau, verhaftet. Von ihr selbst, früher Mitglied der Organisation »Volkswille«, wurde verlangt, schriftlich zu versichern, daß sie ihren Wohnort nicht verlassen werde. Beide Söhne kamen im Lager um.

Filonow starb in Leningrad während des ersten Blockadewinters 1941. Als Krutschonych nach dem Krieg hiervon erfuhr, schrieb er einen Nekrolog in Versen:

Traum von Filonow

Und nebenan
Nachts
In einer Sackgasse
Mitten durchgesägt
Gevierteilt
Der Vulkan der verlorenen Schätze
Der große Maler
Augenzeuge des Unsichtbaren

порвали с ним?» Суворов ответил, что действительно работает и сейчас в установке на ту школу. Тогда ему предложили: «Ну так напишите нам свое отречение от Филонова».[34] Суворов отказался. Работу не дали.

Филонов тоже был лишен работы. В его дневнике все чаще появляются такие записи: «Нет того дня, чтобы я не ждал какого-либо заработка – заработка нет. По искусству мне заработать невозможно».[35] Иногда работу для художника брал на свое имя Петр Серебряков, сын его жены. Этой работой были, как правило, портреты вождей. Однажды был получен заказ на роспись круга под маятником Фуко в Исаакиевском соборе. Филонов работал по ночам, когда собор был пуст. «Мне трудно было в течение почти 1/4 года работы в музее умалчивать о своей фамилии».[36]

Достижения Филонова – сегодня это широко признано – имели мировое значение, но это не спасло художника от трагедии, захлестнувшей всю русскую культуру. Творчество Филонова после 1932 года было вычеркнуто, изъято из художественной жизни страны. Пресса снабдила его клеймом «классового врага». Зимой 1934 года на одном из диспутов, где выступал Филонов, к Енею, тогдашнему главе ленинградского Союза художников, подошел комсомолец и спросил: «Почему Филонова не пустят в расход?» Еней ответил, что Филонова пускать в расход не стоит – это хороший мастер. Трудно понять, что звучит страшнее – вопрос или ответ.

Учеников Филонова вызывали в НКВД на допросы. Спрашивали о взглядах художника, его политической позиции. «У Купцова был обыск, – читаем в дневнике. – Пришли ночью – все перерыли – взяли переписанную им мою идеологию ИЗО, книжечки Бакунина и Кропоткина».[37] Купцов, затравленный допросами, повесился.

В 1938 году были арестованы оба сына жены художника – Петр и Анатолий Серебряковы. У жены, старой «народоволки», потребовали подписку о невыезде. Сыновья ее погибли в лагерях.

Филонов умер в Ленинграде в блокадную зиму 1941 года. Узнав об этом уже после войны, А. Крученых написал стихотворный некролог:

Aufrührer der Leinwand
Pawel Filonow
Er war der erste Schöpfer in Leningrad
Aber der Gigant
Starb an Hunger
Während der Blockade,
Ohne einen Vorrat an Fett oder Geld.
Bilder in seinem Atelier
Tosten tausend.
Aber es haben
Blutigbraun
Tollkühne Reiter
Die steile Strecke zurückgelegt
Dort pfeift jetzt nur noch
Posthum
Der Wind.[38]

Nun ist Filonows Zeit gekommen, wird die jahrzehntealte Legende von seinen Bildern abgelöst, die an Bedeutung und Aktualität nichts verloren haben. Nunmehr zugänglich, wird Filonows Werk ohne Zweifel die Kunst in unserem Land wie auch im Ausland beeinflussen.

Der Künstler selbst verkaufte seine Werke nicht, weil er der Ansicht war, sie gehörten dem Volk. 1931 schrieb Filonow über sich: »Alle seine Arbeiten, die bereits gemachten und die, die noch gemacht werden, beschloß er dem Staat zu übergeben, damit ein Museum für analytische Kunst gegründet werden kann. Er möchte eine Ausstellung seiner Arbeiten in der Sowjetunion und im Ausland organisieren.«[39] Seine Schwester Je. N. Glebowa setzte den Willen des Künstlers in die Tat um und machte 1977 dem Russischen Museum fast alle Arbeiten Filonows zum Geschenk.

Сон о Филонове

А рядом
Ночью
В глухом переулке
Перепилен поперек
Четвертован
Вулкан погибших сокровищ
Великий художник
Очевидец незримого
Смутьян холста
Павел Филонов.
Был он первым творцом в Ленинграде
Но художа
С голодухи
Погиб во время блокады,
Не имея в запасе ни жира, ни денег.
Картин в его мастерской
Бурлила тыща.
Но провели
Кровавобурые
Лихачи
Дорогу крутую
И теперь там только
Ветер посмертный
Свищет.[38]

Сейчас наступило время Филонова, на смену легенде, существовавшей десятилетия, пришли его картины, не утратившие своей значительности и актуальности. Став доступным, творчество Филонова, несомненно повлияет на художественные процессы как в нашем, так и в зарубежном искусстве.

Сам художник никогда не продавал своих картин, считая, что они должны стать достоянием народа. В 1931 году Филонов писал: «Все свои работы, уже сделанные и те, которые рассчитывает сделать, он решил отдать Государству, чтобы из них был сделан Музей аналитического искусства. Он хочет сделать выставку своих работ по Союзу и за границей».[39]

Осуществляя волю художника, его сестра Е. Н. Глебова в 1977 году принесла в дар Русскому музею почти все, созданное Филоновым.

Anmerkungen

1 Die Künstlergesellschaft »Bund der Jugend« (1910–1914) entstand aufgrund der Initiative von Je. G. Guro und M. W. Matjuschin. Filonow gehörte zu den Gründungsmitgliedern und nahm ständig an den Ausstellungen teil. Ein Gemälde Filonows (»Anbetung der Könige«) wurde erstmals im zweiten Sammelband »Bund der Jugend« (St. Petersburg, 1912) reproduziert.
2 Albert Gleizes, Jean Metzinger: *O kubizme* [Du cubisme, russ.]. St. Petersburg, 1913, S. 14. (Die französische Originalausgabe erschien 1912.)
3 Nikolaj Berdjaev: Picasso. – *Sofija,* 1914, Nr. 3, S. 62.
4 M. V. Le Dantju: Pis'mo O. I. Leškovoj [Brief an O. I. Leschkowa], 1917. Manuskript in der Handschriftenabteilung des Staatlichen Russischen Museums (GRM), Leningrad, f. 135, ed. chr. 3, Blatt 2.
5 N. N. Punin: *Tatlin (protiv kubizma)* [Tatlin (Gegen den Kubismus)]. Petersburg, 1921, S. 7.
6 P. N. Filonov: Kanon i zakon [Kanon und Gesetz], 1912. Manuskript in der Handschriftenabteilung des Instituts für russische Literatur (IRLI), Leningrad, f. 656.
7 Ebenda.
8 P. N. Filonov: Pis'mo Vere Šolpo [Brief an Wera Scholpo], Juni 1928. – In: *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god.* Leningrad, 1979, S. 231.
9 P. N. Filonov: Kanon i zakon.
10 P. N. Filonov: Ideologija analitičeskogo iskusstva [Die Ideologie der analytischen Kunst]. – In: Katalog *Filonov.* Leningrad, 1930, S. 42.
11 P. N. Filonov: Deklaracija »Mirovogo Rascveta« [Deklaration des »Welterblühens«]. – *Žizn' iskusstva,* 1923, Nr. 20, S. 13.
12 Ebenda.
13 P. N. Filonov: Pis'mo Vere Šolpo.
14 M. V. Matjušin: Dnevniki [Tagebücher], Heft 15, Eintragung vom 9. Februar 1934. Manuskript in der Handschriftenabteilung des IRLI, f. 656.
15 Autoren: M. W. Matjuschin (Musik), A. Je. Krutschonych (Libretto), W. W. Chlebnikow (Prolog) und K. Malewitsch (Bühnenbilder und Kostüme). Die Aufführungen fanden im Theater Luna-Park in der Offizerskaja-Straße (heute Dekabristenstraße) statt. Am 2. und 4. Dezember wurde die Tragödie »Wladimir Majakowski« gegeben, am 3. und 5. Dezember »Sieg über die Sonne«.
16 Iossif Solomonowitsch Schkolnik (1883–1926) – Maler und Bühnenbildner, Sekretär des »Bundes der Jugend«.
17 A. E. Kručenych: Naš vychod. K istorii russkogo futurizma. Vospominanija. Materialy [Unser Ausweg. Zur Geschichte des russischen Futurismus. Erinnerungen. Materialien], 1932. Staatliches Majakowski-Museum, K-84.
18 Ebenda.
19 V. Chlebnikov: *Neizdannye proizvedenija* [Unveröffentlichte Werke]. Moskau, 1940, S. 237.

Примечания

1 Общество художников «Союз молодежи» (1910–1914) было основано по инициативе Е. Г. Гуро и М. В. Матюшина. Филонов был среди членов-учредителей «Союза» и постоянных участников его выставок. Одна из картин Филонова («Поклонение волхвов») впервые была репродуцирована в сборнике «Союз молодежи» (СПб., 1912, № 2).
2 А. Глез, Ж. Метценже: *О Кубизме.* СПб., 1913, с. 14.
3 Н. Бердяев: Пикассо. – *София,* 1914, № 3, с. 62.
4 М. В. Ле Дантю: Письмо О. И. Лешковой, 1917. РО ГРМ, ф. 135, ед. хр. 3, л. 2.
5 Н. Н. Пунин: *Татлин (против кубизма).* Пб., 1921, с. 7.
6 П. Н. Филонов: Канон и закон, 1912. РО ИРЛИ, ф. 656.
7 Там же.
8 П. Н. Филонов: Письмо Вере Шолпо, июнь 1928. – В кн.: *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год.* Л., 1979, с. 231.
9 П. Н. Филонов: Канон и закон.
10 П. Н. Филонов: Идеология аналитического искусства. – В каталоге: *Филонов.* Л., 1930, с. 42.
11 П. Н. Филонов: Декларация «Мирового Расцвета». – *Жизнь искусства,* 1923, № 20, с. 13.
12 Там же.
13 П. Н. Филонов: Письмо Вере Шолпо.
14 М. В. Матюшин: Дневники, тетрадь № 15, запись 9 февраля 1934. РО ИРЛИ, ф. 656.
15 Авторы ее – М. В. Матюшин (музыка), А. Е. Крученых (либретто), В. В. Хлебников (пролог) и К. С. Малевич (декорации и костюмы). Спектакли состоялись в театре Луна-Парк на Офицерской (ныне Декабристов) улице. 2 и 4 декабря шла трагедия «Владимир Маяковский», 3 и 5 декабря – «Победа над Солнцем».
16 Школьник Иосиф Соломонович (1883–1926) – живописец и театральный художник, секретарь общества «Союз молодежи».
17 А. Е. Крученых: Наш выход. К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы, 1932. Государственный музей В. В. Маяковского, К-84.
18 Там же.
19 В. Хлебников: *Неизданные произведения.* М., 1940, с. 237.
20 В. Хлебников: *Собрание произведений,* т. 5. Л., 1933, с. 248.
21 В. Хлебников: *Изборник стихов.* СПб., изд. ЕУЫ, 1914.
22 Вячеслав Егорьев и Владимир Марков: *Свирель Китая.* СПб., изд. общества «Союз молодежи», 1914. «Свирель» вышла в январе, а «Изборник» – в середине 1914 года. Егорьев Вячеслав Константинович (1886–1914) – поэт и переводчик. Марков Владимир Иванович (псевдоним В. И. Матвея – 1877–1914) – живописец и теоретик искусства, автор первого

20 V. Chlebnikov: *Sobranie proizvedenij* [Gesammelte Werke], Bd. 5. Leningrad, 1933, S. 248.
21 V. Chlebnikov: *Izbornik stichov* [Ausgewählte Gedichte]. St. Petersburg, EUY, 1914.
22 Vjačeslav Egor'ev, V. Markov: *Svirel' Kitaja* [Die Hirtenflöte von China]. St. Petersburg, Verlag der Gesellschaft »Bund der Jugend«, 1914. Die »Hirtenflöte« erschien im Januar, die »Ausgewählten Gedichte« Mitte 1914. Wjatscheslaw Konstantinowitsch Jegorjew (1886–1914) war Dichter und Übersetzer. Wladimir Iwanowitsch Markow (eig. Woldemar Matweis; 1877–1914) war Maler und Kunsttheoretiker, verfaßte 1914 die erste Untersuchung zur Kunst der Neger: *Iskusstvo negrov* [Die Kunst der Neger]. Petrograd, Verlag der Abteilung für bildende Künste des Volkskommissariats für Bildungswesen, 1919.
23 *Svirel' Kitaja,* S. VII.
24 V. Chlebnikov: *Sobranie proizvedenij,* Bd. 5. Leningrad, 1933, S. 216–217.
25 V. Chlebnikov: *Sobranie proizvedenij,* Bd. 5, S. 349. Die Aufzeichnung ist wahrscheinlich an M. W. Matjuschin gerichtet.
26 Handschriftenabteilung des GRM, f. 121, ed. chr. 13, Blatt 4.
27 V. Chlebnikov: Pis'mo M. V. Matjušinu [Brief an M. W. Matjuschin], 1915. – In: V. Chlebnikov: *Neizdannye proizvedenija.* Moskau, 1940, S. 378.
28 A. E. Kručenych: Naš vychod. Staatliches Majakowski-Museum, K–84.
29 V. Chlebnikov: Utes iz buduščego [Fels aus der Zukunft]. – In: Velimir Chlebnikov: *Stichotvorenija. Poemy. Dramy. Proza* [Gedichte. Poeme. Dramen. Prosa]. Moskau, 1986, S. 234–235.
30 Viktor Šklovskij: Svobodnaja vystavka vo Dvorce iskusstv [Die freie Ausstellung im Palast der Künste]. – *Žizn' iskusstva,* 1919, Nr. 149–150, 29.–30. Mai.
31 I. Brodskij: Pis'mo v redakciju [Brief an die Redaktion]. – *Krasnaja gazeta,* Abendausgabe, 1930, Nr. 278, 25. November.
32 P. N. Filonov: Vystavka Filonova v Russkom muzee vse ešče ne otkryta [Die Filonow-Ausstellung im Russischen Museum ist immer noch nicht eröffnet], 1931, 20. Mai. Archiv der Familie Filonow. Manuskript im Zentralen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (ZGALI), Moskau, f. 2348, op. 1, ed. chr. 23, Blatt 1–5.
33 Schreiben des Bevollmächtigten des Volkskommissariats für Bildungswesen. Manuskript in der Handschriftenabteilung des GRM, Dienstarchiv, op. 6, d. 771.
34 P. N. Filonov: Dnevnik [Tagebuch], Eintragung vom 16. Juni 1932. Manuskript in der Handschriftenabteilung des GRM, f. 156, d. 30, Blatt 71.
35 P. N. Filonov: Dnevnik. Handschriftenabteilung des GRM, f. 156, d. 32, Blatt 47.
36 P. N. Filonov: Dnevnik. Handschriftenabteilung des GRM, f. 156, d. 31, Blatt 40.
37 Ebenda, Blatt 96.

исследования о негритянском искусстве, написанном в 1914 году (*Искусство негров.* Пг., изд. Отдела ИЗО НКП, 1919).
23 *Свирель Китая,* с. VII.
24 В. Хлебников: *Собрание произведений,* т. 5. Л., 1933, с. 216–217.
25 В. Хлебников: *Собрание произведений,* т. 5. Л. 1933, с. 349. Запись, по-видимому, адресовалась М. В. Матюшину.
26 РО ГРМ, ф. 121, ед. хр. 13, л. 4.
27 В. В. Хлебников: Письмо М. В. Матюшину, 1915. – В кн.: В. Хлебников: *Неизданные произведения.* М., 1940, с. 378.
28 А. Е. Крученых: Наш выход. Государственный музей В. В. Маяковского, К-84.
29 В. Хлебников: Утес из будущего. – В кн.: Велимир Хлебников: *Стихотворения. Поэмы. Драмы. Проза.* М., 1986, с. 234–235.
30 Виктор Шкловский: Свободная выставка во Дворце искусств. – *Жизнь искусства,* 1919, № 149–150, 29–30 мая.
31 И. Бродский: Письмо в редакцию. – *Вечерняя Красная газета,* 1930, № 278, 25 ноября.
32 П. Н. Филонов: Выставка Филонова в Русском музее все еще не открыта. 1931, 20 мая. Архив семьи Филонова. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 23, л. 1–5.
33 Записка уполномоченного Наркомпроса. РО ГРМ, ведомств. архив, оп. 6, д. 771.
34 П. Н. Филонов: Дневник, запись 16 июня 1932. РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л. 71.
35 П. Н. Филонов: Дневник. РО ГРМ, ф. 156, д. 32, л. 47.
36 П. Н. Филонов: Дневник. РО ГРМ, ф. 156, д. 31, л. 40.
37 Там же, л. 96.
38 А. Е. Крученых: Сон о Филонове. – *Ковчег. Литературный журнал.* Париж, 1978, № 1, с. 44.
39 П. Н. Филонов: Выставка Филонова в Русском музее все еще не открыта. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 23, л. 1–5.

---

38 A. E. Kručenych: Son o Filonove [Traum von Filonow]. – *Kovčeg. Literaturnyj žurnal.* Paris, 1978, Nr. 1, S. 44. (Die Übersetzung des Gedichtes in vorliegendem Buch besorgte – wie auch die des Auszugs aus Sabolozkis Poem »Die Bäume« [S. 20] und des Gedichts von Chlebnikow [S. 22] – Peter Urban.)
39 P. N. Filonov: Vystavka Filonova v Russkom muzee vse ešče ne otkryta. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 23, Blatt 1–5.

(Übersetzung aus dem Russischen: Johanna Roos/Marina Jurjewna Korenewa)

Nicoletta Misler

Von der Ikonenmalerei zum Fotorealismus

Kritiker und Publikum des Westens stehem dem Werk Pawel Filonows in der Regel etwas verwirrt gegenüber und pflegen mit einer gewissen Unsicherheit und Ratlosigkeit zu reagieren. Diese Feststellung scheint von der Reaktion auf seine erste Einzelausstellung außerhalb seines Heimatlandes im Frühjahr 1990 bestätigt zu werden. Das Fehlen einer didaktischen Aufarbeitung bei einem derart schwierigen und »widerspenstigen« Maler mit derart gegensätzlichen und unvereinbar erscheinenden Schaffensperioden mag im Pariser Centre Pompidou[1] eine negative Rolle gespielt haben; wenn man jedoch alle bis heute geäußerten Einschätzungen des Künstlers in Betracht zieht, stellt man fest, daß Filonows Werk schon immer zu extremen Reaktionen herausgefordert hat: In den Jahren des Stalinismus wurde es aus ideologischen Gründen abgelehnt; bis in die jüngste Zeit verschlossen sich die sowjetischen Museen verächtlich den Filonow-Spezialisten. Auf der anderen Seite steht die fast religiöse Verehrung, die ihm zuerst seine Schüler und die nichtakademischen Künstler Leningrads eigentlich immer entgegenbrachten. Gerade in Leningrad, wo sein Werk bekannt war, sprach sich die Gruppe von Arbeitern, die ihr Votum zu der 1929 »eingefrorenen« Ausstellung abgeben sollte, für die Eröffnung aus[2], und sechzig Jahre nach dieser niemals eröffneten Ausstellung hat die Bewunderung des Publikums anläßlich der Filonow 1988 in Leningrad gewidmeten ersten großen Retrospektive jenes Urteil bestätigt.

Bereits in den zwanziger und besonders in den dreißiger Jahren war trotz der Ächtung des Künstlers das Echo des – wenn auch strittigen – Ruhms dieser Malerei zu westlichen Kritikern und Sammlern vorgedrungen; einer Malerei, die sich, je mehr sie sich auf Technik und Maße konzentrierte, dabei in den materiellen Mitteln aufs äußerste beschränkt, desto mehr mit der Suche nach dem einzigen »gemachten Bild« verband (daher auch das ständige Bedürfnis Filonows, zu ein und demselben Werk zurückzukehren) – einer Suche, die das ganze Leben des Künstlers verzehrte.

Im Jahre 1930 beabsichtigte Christian Brinton, amerikanischer Sammler und Kritiker russischer

Николетта Мислер

От иконописи до фотореализма

Перед произведениями Павла Филонова западные зрители и критика, как правило, останавливаются в нерешительности, чувствуя себя в какой-то мере дезориентированными, что и подтвердилось на первой за границей монографической выставке художника весной 1990 г. Конечно же сыграло свою негативную роль отсутсвие на выставке в Центре Помпиду в Париже[1] некоего дидактического, разъясняющего маршрута, который просто необходим для такого сложного и «строптивого» живописца, с периодами творчества настолько противоречивыми, что кажутся как бы противостоящими один другому. Но переосмысливая все суждения критики, высказанные вплоть до сего времени, замечаешь, что творчество Филонова всегда вызывало диаметрально противоположные мнения – от идеологического неприятия в годы сталинизма и раздраженных запретов для специалистов в советских музеях даже в недавние времена до почти религиозного поклонения со стороны его учеников еще при жизни художника и со стороны всех неакадемических художников Ленинграда. Ведь именно в Ленинграде, где работы Филонова были хорошо известны, группа рабочих, призванная решить судьбу его выставки, «замороженной» в 1929 г., высказалась за ее открытие[2], а через шестьдесят лет после этой, так и несостоявшейся выставки благоговение публики на первой большой ретроспективе в Ленинграде в 1988 снова подтвердило ту давнюю оценку.

С другой стороны, начиная с 20-х и даже в 30-х годах, несмотря на остракизм, мишенью которого стал художник, западные критики и коллекционеры сумели в общем-то уловить эхо той глубинной, хотя и спорной славы живописи Филонова. Живописи, которая чем больше сосредоточивалась на технике и материале, самоограничиваясь в узких пределах материальных средств (и отсюда настоятельная потребность Филонова много раз возвращаться к одной и той же работе), тем более соединялась с поиском той единственной «сделанной» картины.

Kunst[3], eine Ausstellung in den Vereinigten Staaten zu organisieren, nachdem 1927–1928 eine ähnliche Anfrage aus Paris[4] gekommen war; und sogar die Kunstabteilung des Achimota Colleges in Akkra ließ durch einen Herrn Meyerowitz um ein Treffen bitten, um »about the future work in Africa«[5] zu sprechen. In seinen autobiographischen Aufzeichnungen berichtet Filonow von Einladungen nach Dresden, Venedig, Paris und Amerika und von seiner Ablehnung dieser Einladungen.[6] Das dringende Schreiben Meyerowitz' aus dem Hotel »Astoria« in Leningrad zeigt die gleiche Hartnäckigkeit, mit der auch Issaak Brodski, offizielles Sprachrohr des sozialistischen Realismus und Akademiemitglied, in den dreißiger Jahren ständig versuchte, für sein Privatmuseum Bilder von Filonow zu kaufen.[7] Beide Anfragen beantwortete Filonow, indem er sich wie immer von der offiziellen Autorität distanzierte und statt dessen stolz seine »Fremdartigkeit« hervorhob: »Anfang Mai war bei mir ein junger Bursche aus Transvaal, Südafrika. Er arbeitet dort irgendwie als Inspektor für die Pädagogik der ISO [. . .]. Er ist das typischste Beispiel für die ISO-Oberen. Selbst unsere derzeitigen ›ISO-Dandys‹ Radlow und Schuchajew und früher Altman und Punin wirken vor diesem ›Europäer‹ wie Dorfdeppen.«[8]

Filonows Kompromißlosigkeit und die fast unerklärliche Weigerung, seine Bilder zu verkaufen oder gar Geld für seine von ihm als »Mission« verstandene Tätigkeit zu nehmen, verstärkten noch das ohnehin vorhandene Unverständnis für sein Leben als exzentrischer Asket und Fanatiker, ja, man zweifelte sogar an seinem Geisteszustand. Dieses Image eines psychopathischen Malers entstand mit seinen vorrevolutionären Bildern, von den Kritikern als Produkte einer krankhaften Phantasie bezeichnet, deren Alptraumgestalten »ein psychiatrisches Dokument von höchstem Wert« darstellten – für Medizinstudenten als Studienobjekt bestens geeignet.[9] Nicht anders bewertet wurden die Menschendarstellungen, die bei der Ausstellung der Filonow-Schule im Leningrader Haus der Presse 1927 zu sehen waren: »Filonows Figuren sind krank wie die ganze Malerei seiner Schule. Die Menschen sind in jämmerliche Mißgeburten verwandelt«[10]; »Groteske mit einem Einschlag pathologischer Anatomie«[11] und ähnliches. Im Laufe der Jahre wurde die Frage nach Filonows Geisteszustand immer wieder gestellt, nicht nur von seiten der Kritiker; das ging sogar so weit, daß 1935 behauptet wurde, Filonow sei in einer Irrenanstalt.[12] Daß viele Betrachter in Filonows Arbeiten

В 1930 г. Кристиан Бринтон, американский критик и коллекционер русского искусства[3], предполагал организовать выставку художника в Соединенных Штатах, в 1927–1928 годах подобная же просьба поступила из Парижа[4], наконец, в 1936 некто Г. Мейеровиц из Отдела искусств Акимота Колледж в Аккре попросил его о встрече, чтобы обсудить «возможность будущей работы в Африке»[5]. В сбоих автобиографических заметках Филонов вспоминает о том, что его приглашали в Дрезден, Венецию, Париж и в Америку и что он отказался от приглашений.[6] Настойчивые предложения Мейеровица из гостиницы «Астория» странным образом напоминают упорные попытки официального глашатая социалистического реализма, академика Исаака Бродского, приобрести в те же 30-е годы произведения художника для своего персонального музея.[7] На все подобные просьбы Филонов отвечал отрицательно, как обычно отделяя себя от официальной власти, подчеркивая свою «чужеродность»: «В первых числах мая был у меня молодой парень из Трансвала из Южной Африки. Работает там чем-то вроде инспектора по педагогике ИЗО [. . .]. Он типичнейший представитель ИЗОверхов. Даже такие наши „ИЗО-денди" как в данное время Н. Радлов, Шухаев, а в прошлом Альтман, Пунин, перед этим „европейцем" кажутся деревенщиной».[8]

Этот его отказ от компромиссов, отказы, часто необъяснимые, продавать свои картины и даже получать деньги за свою педагогическую деятельность, которая понималась им как «миссия», способствовали укреплению подозрений по поводу его поведение в манере эксцентричного аскета, фанатика, почти что по поводу его душевного здоровья. Начиная с первых, еще предреволюционных полотен, которые уже рассматриваются критикой как продукт больной фантазии, потому что воспроизводят образы беспокойных видений и являют собой «прекрасное пособие» для студентов, изучающих медицину[9], все более утверждается представление о нем, как о живописце почти психопате. Подобным же образом оцениваются персонажи, представленные на картинах его школы, на выставке в ленинградском Доме Печати в 1927 г.: «Люди изображаемые Филоновым, как вся живопись его школы, болезненны. Люди превращены в мелких физических уродов»[10], «[. . .] гротеск с уклоном в патологичес-

immer den quälenden und oft dunklen psychologischen Aspekt wahrgenommen und den Künstler daher abgelehnt haben oder, im Gegenteil, gerade deshalb von ihm fasziniert waren, bestätigt auch seine Schwester Jewdokija Nikolajewna, wenn sie davon berichtet, daß sie anläßlich der Ausstellung im Kurtschatow-Institut in Moskau 1968 zwei Abende lang die Fragen eines Psychiaters beantwortete, »der die Malerei für genial hält und herausfinden möchte, ob bei Filonow alles in Ordnung war«.[13]

Filonow selbst hatte in seinem Projekt zur Reform des Museums für Malkultur auf der Konferenz zur Reorganisation der Museen 1923 einen der Kunst der Kinder, der Autodidakten und der Geisteskranken gewidmeten Bereich vorgesehen. Die letzte Gruppe strich er jedoch wieder.[14] In einem nachfolgenden Projekt zur Reorganisation der Akademie[15] war der Bereich »Die Kunst der Geisteskranken« als eigene Abteilung[16] vorgesehen, wurde aber ebenso wie die Untergruppe »Religiöses Schaffen« in der Ikonenabteilung erneut gestrichen. Diese doppelte Revision, der Versuch, diejenigen Aspekte der analytischen Kunst, die als psychopathisch hätten interpretiert werden können, zu streichen, und dann, mit Beginn der dreißiger Jahre, die Rechtfertigung des militanten Atheismus durch Umkehrung der Vorzeichen aller früheren symbolisch-geistigen Inhalte, kennzeichnen Filonows Defensive gegenüber seinen Kritikern. Allerdings wurde in seinem Projekt für ein Forschungsmuseum, das den neuen pädagogischen Instituten 1923 angegliedert werden sollte, die Abteilung der Ikonenmalerei ausführlich beschrieben, was eine umfassende Kenntnis des Künstlers auf diesem Gebiet bewies: »Die Ikonenabteilung: derzeit solche mit Metallbeschlägen und ohne, neue und modern gemalte in einer Auslese von Arbeiten, die vom byzantinischen und russischen Kirchenkanon ausgehen; z. B. die Kunst der Altgläubigen, Arbeiten aus städtischen Ikonenmalwerkstätten, letzte Ikonen russischer Meister vom alten Berg Athos und aus Jerusalem. Ethnographische Unterschiede in den Ikonen aus dem Nordosten und Südwesten Rußlands, aus Sibirien, lutheranische, weißrussische und polnische.«[17]

Die religiösen Aspekte seines vorrevolutionären Werkes, unverkennbar in ihrer bewußt geheimnisvollen Symbolik, verbergen sich hinter diesem rein »ethnographischen« Interesse für Ikonen, oder sie tauchen in den Texten und Bildern unter umgekehrtem Vorzeichen wieder auf – als antireligiöse Propaganda des militanten Atheismus, der vom Kollektiv der »Meister der

кую анатомию»[11] и т. п. С течением времени мотив душевного нездоровья становится все более настойчивым не только у критики: так в 1935 году ходили слухи о том, что Филонов якобы находится в сумасшедшем доме[12]. То, что многие зрители Филонова постоянно находили в его творчестве моменты психологического страдания, часто скрытые, и по этой причине отвергали его, или же, наоборот, оказывались очарованными, утверждает сестра Филонова, Евдокия Николаевна, вспоминая, что во время выставки в Институте Курчатова в Москве в 1968 г. провела целых два вечера, отвечая на вопросы одного психиатра, «который находит живопись гениальной и хочет доискаться, все ли было в норме у Филонова»[13].

Сам Филонов в своем проекте реформы Музея живописной культуры на конференции по реорганизации музеев в 1923 г., включил в структуру Музея отдел детского искусства, искусства самоучек и искусства сумасшедших, вычеркнутый из окончательного варианта.[14] В последующем плане реорганизации Академии[15] предусматривалось уже создание самостоятельного сектора творчества душевно-больных[16], но снова вычеркивается Филоновым наряду с «религиозным творчеством» в секторе икон. Эта двойная «самоцензура» – подсознательная попытка оправдать те аспекты аналитического искусства, которые могли быть истолкованы как психопатологические, и кроме того, начиная с 30-х годов, воинствующий атеизм Филонова, как перелицованная ценность символико-духовного содержания его предыдущего творчества, характеризирует защитную реакцию художника на критику. Ведь именно в его проекте Института исследования искусства, призванного дополнить новые педагогические учреждения, сектор икон представлен широко и подробно, что показывает глубокое знание Филонова в этой области : «Отдел икон: действ. в данное время в ризах и без риз, нового и современного письма в подборе из вещей отходивших от Византийского и Русского Соборного Канона, например искусство староверов, работы городских иконописных-ремесленных мастерских, последние иконы русских мастеров со старого Афона и Иерусалима. Этнографич. разновидности икон северо-востока, юго-запада России, Сибири, Лютеранские, белорусские и польские».[17] Религиозные аспекты его предреволюционного творчества, неоспоримые в

analytischen Kunst« verkündet wurde. In einer atheistischen Metapher, die wie eine Parodie anmutet, bekräftigt Filonow beispielsweise: »In der russischen und der internationalen Kunst mit all ihren gegenseitigen Beziehungen in Theorie und Ideologie geht es genauso zu wie in Fragen der Religion, der Kirche der Gläubigen und Gottes mit allen Ritualen; alle diese gegenseitigen Beziehungen müssen ausgerottet werden, mit all ihren Göttern und ihren heiligen Gerechten, mit den Geheimnissen des Schaffens, mit all ihren Propheten, Popen, Wahrsagern und Hexenmeistern der Kunst.«[18]

Filonows Atheismus ist als Glaube mit negativem Vorzeichen zu sehen, gerade so, wie der Hyperrealismus einiger Bilder nichts anderes als eine Abstraktion im negativen Sinn darstellt, ihr extremes Gegenteil. Wie viele russische Maler der Avantgarde, Natalja Gontscharowa beispielsweise, war Filonow vor der Revolution tief orthodox. Dies zeigt sich nicht nur in der Tatsache, daß die Themen seiner vorrevolutionären Werke sehr oft biblische und evangelistische Bezüge zeigen (wie »Bauernfamilie«, 1914, Abb. S. 138, oder »Drei am Tisch«, 1914–1915, Abb. S. 129), sondern auch darin, daß seine künstlerische Ausbildung wie die einiger seiner Kollegen, darunter Wladimir Tatlin und Wassili Tschekrygin, auch das Studium der altrussischen Malerei umfaßte sowie die Anfertigung von Ikonenkopien für Pilger und Mönche während einer Pilgerfahrt nach Palästina, die Filonow wahrscheinlich zwischen 1903 und 1908[19] unternahm. Ferner hatte er für die Mönche in Jerusalem die Kopie eines Stiches mit der Darstellung einer Kreuzlegung begonnen, sie jedoch niemals fertiggestellt.[20] Die Geschichte und die Umstände dieser Pilgerfahrt sind bis heute recht mysteriös geblieben; was aber die Ikonen betrifft, so bezieht sich Filonow in seiner Autobiographie auf eine einzige Ikone, nämlich die der »Großmärtyrerin Katharina aus einem Ikonenhandbuch«[21], die er während seines Akademiestudiums, d. h. also zwischen 1908 und 1910, angefertigt habe.

Die Spuren dieser Ikone wie auch des größten Teils seiner Jugendwerke und besonders der Zeichnungen und der während seiner Reisen entstandenen Arbeiten haben sich verloren. Vor kurzem jedoch fand die Autorin dieses Artikels gemeinsam mit John Bowlt ebendiese Ikone bei der Familie von Armand Franzewitsch Azibert (nicht Azibère, wie in einigen Quellen zitiert). Azibert, ein französischer, in Rußland lebender Industrieller, war der zweite Mann von Filonows Schwester Jekaterina Nikolajewna[22]; im Ersten Welt-



Ikone der hl. Katharina. 1908–1910. Kat. 1
Икона «Святая Екатерина». 1908–1910. Кат. 1

своем сознательно-таинственном символизме, теперь скрываются за этим чисто «этнографическим» интересом к иконам или даже возвращаются в тексты и визуальные документы с противоположным знаком – в виде антирелигиозной пропаганды, воинствующего атеизма, объявленного Коллективом Мастеров аналитического искусства. В одной из метафор атеизма, которая кажется почти пародией, он утверждает, например, что: «В Русск. и мировом искусстве во всех его взаимоотношениях по теории и идеологии дело поставлено так же, как взаимоотношения в вопросах религии, церкви, верующих и бога во всех его ритуалах; и все эти взаимоотношения

krieg wurde er an der französischen Front bei Verdun als vermißt gemeldet. Im Archiv der Familie Azibert fand sich auch die Originalfotografie, die als Vorlage für das »Porträt Armand Azibert mit Sohn« aus dem Jahre 1915 (Abb. S. 141) gedient hatte. Filonow fertigte dieses Porträt auf Wunsch der Familie an, als Erinnerung an den kurz zuvor verstorbenen kleinen Nikolai.

Diesem familiären Umfeld ist auch die Ikone der hl. Katharina zuzuordnen, der Heiligen, deren Namen Filonows Schwester trug. In ihrem Haus hatte Filonow nach seiner Rückkehr von der Front einige Zeit gelebt, und ihr schenkte er die Ikone. Es besteht daher kein Zweifel daran, daß dies die Ikone ist, auf die sich Filonow in seiner Autobiographie bezieht, wenn auch in den Memoiren der Schwester Jewdokija Nikolajewna – vielleicht in bewußter oder unbewußter Selbstzensur – nicht von einer Ikone, sondern von einem »Porträt« die Rede ist, das sich im Ausland befinde und für die Schwester Jekaterina angefertigt worden sei.[23] Jekaterinas Tochter aus der ersten Ehe mit Fokin[24] erinnert sich: »Ich habe jetzt erfahren, daß er eine Pilgerreise nach Jerusalem unternommen hatte und offensichtlich im Kloster der hl. Katharina war; unter dem Eindruck des Bildnisses der Großmärtyrerin malte er eine bemerkenswerte Ikone dieser hl. Katharina und schenkte sie seiner älteren Schwester Jekaterina.«[25]

Tatsächlich ist dies die einzige echte Ikone, die aus Filonows Werk noch erhalten ist; trotz ihres schlechten Zustandes bezeugt sie die tiefe Religiosität seines Schaffens und die Tatsache, daß er von authentisch russischen Quellen ausging. Nicht zufällig verurteilte er 1923 in seiner »Deklaration des Welterblühens« die »Scholastisierung« vieler russischer Ikonen, die durch die Einführung des byzantinischen Kanons entstanden sei und das eigentliche Wesen der russischen Ikone verändert habe.[26]

Und in der Tat zeigt diese Ikone die orthodoxeste »russische« Ikonographie der Heiligen: Sie ist dargestellt als eine Prinzessin ohne die Attribute des Märtyrertums, wie sie für die westlich beeinflußte Ikonographie typisch waren. Als Prinzessin trägt die Heilige eine innen geschlossene Krone konischer Form – ähnlich den Zarenkronen –, die an die Kronen in dem Aquarell »Das Festmahl der Könige« aus dem Jahre 1912 erinnert, und einen kaftanähnlichen Mantel mit reich verziertem Besatz. Ins Dreiviertelprofil gewendet, hält sie in der Linken eine Schriftrolle mit einem Gebet, während sie die Rechte in einer grüßenden Geste erhoben hat. Dieser Haltung läßt in einer solchen Art der Kom-



Armand Azibert mit seinem Sohn Nikolai
Арман Азибер с сыном Николаем

надо истребить со всеми их богами и их святыми угодниками, с тайнами творчества, со всеми пророками, попами, предвещателями и колдунами по искусству».[18]

Филоновский атеизм следует рассматривать как веру наоборот, так же как гиперреализм его картин является, на самом деле, абстракцией наоборот, ее крайним пунктом. Как и многие художники русского авангарда (Наталья Гончарова, например), Филонов был до революции православным, глубоко верующим человеком. На это указывает не только содержание его дореволюционных работ с их широким спектром библейских и евангельских ссылок («Крестьянская семья», 1914, илл. с. 138, или «Трое за столом», 1914–1915, илл. с. 129), но и тот факт, что свое ученичество, также как его коллеги Владимир Татлин и Василий Чекрыгин, он начинал с изучения древне-русской живописи и с



Jekaterina Nikolajewna Filonowa. Um 1904 (?)
Екатерина Николаевна Филонова. Около 1904 (?)

position in der linken oberen Ecke die Darstellung des Erlösers erwarten, dem der Gruß gilt; hier jedoch fehlt sie. Besonders interessant ist die Landschaft im Hintergrund mit einer Gruppe von Phantasiebauwerken, die an die spitzen Türme und die auf realer Architektur basierenden architektonischen Phantasien erinnern, wie sie die Ikonenmaler der Palecher Schule seit dem Ende des 17. Jahrhunderts darstellten. Aus ikonographischer Sicht ist die Ikone also ausgesprochen traditionsgetreu, und auch die Technik entspricht der einer echten Ikone: Bildträger ist eine Holztafel, überzogen mit feinem Tuch und einer Schicht Gips, auf die die Farbe aufgetragen ist. Filonows Interesse für die technische und handwerkliche Seite der Malerei und ihre Wertschätzung rühren von seiner ersten, im wesentlichen praktisch orientierten Ausbildung her, auf die er sehr stolz war; er arbeitete als Anstreicher und Dekorateur, retuschierte Fotografien, entwarf Werbebilder und

выполнения копий икон для монахов и паломников во время паломничества в Иерусалим, совершенное Филоновым, по всей вероятности, около 1903–1908 годов[19]: «[...] копия Распятия с гравюры сделана для монахов в Иерусалиме, начата и не окончена».[20] История и события этого паломничества остаются до настоящего времени достаточно загадочными, но что касается икон, то Филонов в своей автобиографии ссылается на одну единственную икону, выполненную им в годы занятий в Академии, т. е. с 1908 по 1910 гг.: «Образ Екатерины Великомученицы из лицевого подлинника».[21]

Следы этой иконы, как и большинства юношеских работ Филонова, особенно рисунков и работ, выполненных во время путешествий, казалось, потерялись безвозвратно. И все-таки именно эта икона недавно обнаружена автором этих строк вместе с Джоном Боултом в семье Армана Францевича Азибера (Azibert а не Azibère, как ошибочно указывают некоторые источники), французского промышленника, жившего в России, который был вторым мужем сестры Филонова, Екатерины Николаевны. Азибер пропал без вести на французском фронте под Верденом во время Первой мировой войны. В архиве семьи Азибер находится также оригинал фотографии, от которой происходит «Портрет Армана Азибера с сыном», 1915 (илл. с. 141). Портрет был заказан Филонову в память о маленьком Николае, только что скончавшемся.

К этому семейному кругу следует, видимо, отнести также икону Екатерины великомученицы, то же имя, что и у сестры художника, в доме которой он жил некоторое время после возвращения с фронта, и которой была подарена икона. Нет сомнений в том, что это именно та икона, о которой упоминает Филонов в своей автобиографии, хотя в воспоминаниях другой сестры, Евдокии Николаевны, говорится, может быть, из чувства вольной или невольной самоцензуры, не об иконе, а о «портрете», который находится за границей. Портрете, сделанном с сестры Екатерины.[23] Дочь Екатерины от первого мужа, Фокина[24], вспоминает: «Вот теперь я узнала, что он совершил паломничество в Иерусалим, видимо побывал в монастыре Св. Екатерины, и под впечатлением виденного им образа Великомученицы Екатерины, нарисовал замечательную икону этой Св. Екатерины и подарил своей старшей сестре Екатерине».[25]

-slogans für Bonbon- und Tabakwarenfabrikanten und fertigte schließlich Chromolithographien auf Blech für Uhrenzifferblätter an. Letztere Technik erlernte er wahrscheinlich in der Moskauer Fabrik seines Schwagers Azibert, die mit Chromolithographien versehene Blechwaren produzierte. Filonow hat nie vergessen, daß gerade diese Vielfalt an Erfahrungen, diese »niederen« handwerklichen Arbeiten ihn jene »Selbstdisziplin« gelehrt haben, die er seinen Schülern zu vermitteln suchte und die die schöpferische Arbeit enthierarchisierte: »Und dann – das Vermögen, zu wissen, was man tun muß, das Vermögen, eine beliebige, dir wichtige Arbeit mit beliebigem Material zu ›machen‹ (Dummköpfe sagen ›schaffen‹, ›kreieren‹, ›malen‹).«[27] Es ist auch kein Zufall, daß er die Ikonenkunst und die des »kustar«, dessen handwerkliche Fertigkeit als spezifisches Attribut der russischen Kunst betrachtet wird, in einem Atemzug nennt: »[...] in unsere Heimat übertragen wir den Schwerpunkt der Kunst, in unsere Heimat, die so unvergeßlich wunderbare Kathedralen schuf und die Kunst des häuslichen Handwerks und der Ikonen.«[28]

Filonow glaubte fest daran, daß die eigene Kreativität am besten zum Ausdruck gebracht wird, indem man die durch die Umstände gesetzten Grenzen wie eine disziplinarische Übung akzeptiert und sie überwindet, seien es nun Grenzen des Materials, der Größe, des gewählten Bildträgers oder ikonographische Grenzen. So verwirklicht er in der Ikone der hl. Katharina bei aller Beachtung der ikonographischen Regeln und der traditionellen Technik doch voll und ganz seine eigene Vision. Das Märchenhafte dieser Ikone nimmt in der Tat bereits andere Bilder (nicht zufällig religiösen Inhalts) vorweg, wie etwa das Aquarell »Georg der Siegreiche« aus dem Jahre 1915 (Abb. S. 137) oder »Die Magier« von 1914 (Abb. S. 135), während die reiche Ornamentik des Mantels der Heiligen bereits den »organischen« Charakter des Materials betont.

Aus ebendiesen Jahren stammt auch Filonows bekenntnishafte Rechtfertigung vor dem Präsidium der Akademie, das ihn relegieren wollte – ein Bekenntnis in vollem Bewußtsein seiner besonderen Sensibilität gegenüber der äußeren Welt, seiner Unfähigkeit, die Natur nicht als seiner eigenen gepeinigten Sensibilität teilhaftig zu empfinden: »Ich weiß selbst, daß meine Zeichnungen und Studien gräßlich sind, aber ich versichere Ihnen, daß ich nicht nur so arbeiten kann [...]. Von der Farbe her gefällt mir aber im Augenblick kaum ein Platz in der Natur, und es verdrießt mich, daß der nicht so ist, wie ich ihn gern sähe; und dennoch, mit

И действительно, эта единственная настоящая икона, оставшаяся среди произведений Филонова, несмотря на плохую сохранность, подтверждает глубокую религиозность его творчества и происхождение его работ из подлинных русских источников. Не случайно в 1923 г. в своей «Декларации „Мирового Расцвета“» художник говорит: «Русское искусство и иконопись впервые в массе схоластировано византийской прививкой [...], затем схоластировано московскими соборами попов [...]».[26] Все это, по мнению художника, изменило подлинный смысл русской иконы.

Икона Филонова представляет русскую православную иконографию: Святая изображена как принцесса без атрибутов мученичества, типичных для западной иконографии. Как принцесса святая увенчана короной, похожей на царскую и напоминающей короны персонажей акварели «Пир королей», 1912 год. Святая одета в мантию, напоминащую кафтан с богато декорированным кантом, в руке держит свиток с молитвой, фигура развернута в три четверти, а правая рука поднята жестом благословляющего приветствия. Этот тип композиции предполагает обычно присутствие образа Спасителя в облаках слева вверху, к которому и обращено благословение, но который здесь отсутствует. Особенно интересен пейзаж фона: фантастическая архитектурная группа, вызывающая в памяти остроконечные шпили и архитектурные фантазии, основанные на реальной архитектуре, мастеров иконописи школы Палеха, начиная с конца XVII в. С точки зрения иконографии икона достаточно верна традиции, и с точки зрения техники она также построена как настоящая икона, начиная с доски, покрытой холстом и слоем левкаса, на которую нанесены краски. Внимание и уважение к технической стороне, ремеслу живописи характерны для Филонова, начиная с начального обучения профессии, в основе своей практического, чем он очень гордился. От работы «маляром-уборщиком» до ретушера, от создателя рекламных плакатов и вывесок до рисовальщика циферблатов часов (литография по жести). Эту последнюю технику Филонов, вероятно, освоил на фабрике жестяных изделий своего родственника Азибера в Москве. Художник считал, что это разнообразие опыта, эти «низкие» кустарные работы научили его «самодисциплине», которую он старался привить своим ученикам, развенчивая так

welch fürchterlicher Farbe ich auch angefangen habe [...], ich beginne mich doch der Natur zu nähern; wenn ich aber sofort mit den Farben anfange, die ich sehe, dann werde ich ganz gewiß von ihnen abweichen und in ein schreckliches Dunkel verfallen und zu Blau und Rot übergehen [...]«[29]

Im Jahre 1923 erklärt Filonow diese seine Empfindsamkeit als Versuch, die Sinnesempfindung zu erweitern (in gewisser Weise analog zur Wahrnehmungserweiterung, die Matjuschin seine Schüler durch das »sorved« lehrte[30]), als Fähigkeit, »Wachstum und Pulsieren« der Natur oder gar »die Emanationen und die Genesen des Objekts«[31] zu erfühlen. Und einige Jahre später unterstreicht er die Notwendigkeit, nicht nur empfinden zu lernen, sondern diese besondere Wahrnehmung auch zu rationalisieren: »So kann man etwa, wenn man nur den Stamm, die Äste, Blätter und Blüten sagen wir eines Apfelbaums sieht, dennoch gleichzeitig wissen [...], wie die Wurzelfäden den Saft aus dem Boden aufnehmen und aufsaugen, wie diese Säfte durch die Zellen des Holzes hochsteigen, wie sie sich in ständiger Reaktion auf Licht und Wärme verteilen, umgearbeitet und verwandelt werden in die atomistische Struktur des Stammes und der Zweige, in grüne Blätter, in weißrote Blüten [...]«[32]

Die körperliche Disziplin, der sich der Künstler unterwarf, von der strengsten Diät[33] über die Arbeitszeiten, die er als physiologisches Augentraining auffaßte, bis zur Fähigkeit, mit geöffneten Augen die Sonne zu fixieren – wie seine Schüler berichten –, scheint – unbewußt und gewissermaßen naiv – auf diese äußerste Entwicklung der Fähigkeit zu übersensorischen Wahrnehmungen abgezielt zu haben. Dies ist es, was er als »Naturalismus« definiert und was er mit der – laut seinen Aussagen bereits 1906–1907 beginnenden – Einführung naturalistischer Elemente in seine Bilder vergleicht; gemeint ist die Wiedergabe von Naturprozessen, wie sie zeitlich real ablaufen: »1906–1907 wurden bereits naturalistische und abstrakte Determinanten eingeführt, bis zu dem Punkt, daß man die physiologischen Prozesse in den Bäumen malte und drumherum den von ihnen ausgehenden, ausströmenden Duft. Die Prozesse malen, die in ihnen vorgehen und die um sie herum eine Reihe von Phänomenen in der Sphäre bilden.«[34]

Filonow nimmt die figurative Form wie eine lebendige Form wahr; und in der Tat blüht zu Füßen der hl. Katharina eine seltsame fleischige Blume, deren biologische Form unentschieden zwischen Pflanzen-

называемую творческую работу: «И затем это – умение знать, что надо делать, умение „сделать“ (как говорят дураки – „создать“, „сотворить“, „написать“) любую нужную тебе вещь любым материалом».[27] И, видимо, не случайно, что он сближает искусство иконы с ремеслом кустарей, непременным атрибутом русского искусства: «[...] переносим центр тяжести искусства на нашу Родину, создавшую незабываемо дивные храмы, искусство кустарей и икон».[28]

Филонов твердо верил в возможность лучше выражать свои творческие замыслы, принимая и преодолевая ограничения, диктуемые обстоятельствами, как бы упражняясь в дисциплине, будь то материальные ограничения – в размерах, в средствах, или же ограничения иконографические. Поэтому в иконе Св. Екатерины, несмотря на то, что художник берется следовать иконографическим канонам, и его техника традиционна, внутри этих рамок он полностью выявляет свое особенное вúдение. Сказочный аспект иконы предвещает другие его образы (не случайно религиозного содержания), такие как в акварели «Георгий Победоносец», 1915 (илл. с. 137) или «Волхвы», 1914 (илл. с. 135), а богатая орнаментальность мантии Святой уже является «органическим» изображением материи.

Именно к этим годам относится написанная Филоновым исповедь-оправдание Президиуму Академии, который хотел его исключить, заявление полностью осознающего свою особенную чувствительность к внешнему миру, свою неспособность не воспринимать натуру как часть своей беспокойной чувствительности: «Я сам знаю, что мои рисунки и этюды отвратительны, но уверяю вас, что я могу работать не только так [...], но только мне в настоящее время редкое место в натуре нравится по цвету, и мне досадно, что оно не такое, каким бы я хотел его видеть; все же каким ужасным цветом я ни начал [...], я начинаю приближаться к натуре; если же сразу начну с тех цветов, какие вижу, то непременно отступлю от них и перейду в страшную черноту и синий и красный цвет [...]»[29]

В 1923 г. Филонов объяснит эту свою восприимчивость как попытку расширить возможности чувственного восприятия (аналогично, хотя и несколько по-иному, преподавал расширенное восприятие Матюшин своим ученикам через Зор-

und Tierwelt angesiedelt ist: »Die bildnerisch zu gestaltende Form. Darin Pflanzen- und Tierformen«, sagt Filonow später in seinen Aufzeichnungen.[35]

Der eigene Leib des Künstlers, sein fühlender Leib, wurde »das wissende Auge«, jene rundlich-ovale Form, die an eine primäre Zelle erinnert, das Zellen-Auge, das zugleich das Ich ist, das der Maler in das Bild projiziert; ein »König«, wenn auch ein embryonaler König, nackt im Zentrum der Sphäre der Naturphänomene wie in »Formel des Erblühens. Das letzte Stadium des Kommunismus« aus den zwanziger Jahren.[36] Der »König«, der in den programmatischen Arbeiten der Jahre nach 1910 zu finden ist, wie etwa in den beiden Versionen des »Festmahls der Könige«, kehrt als Allusion in jenen Kronen zurück, die sich bisweilen in der Serie von Köpfen aus der Mitte der zwanziger Jahre finden, beispielsweise im »Gekrönten Haupt«[37] oder auf dem Kopf in der »Formel des Imperialismus« (1925; Abb. S. 179). Andeutungen von Kronen finden sich auch in nichtfigurativen Arbeiten dieser Jahre. Daß der Prozeß des organischen Wachstums – »im Gemälde dargestellt« und »dem Gemälde eigen« – sich immer mehr mit der quasi physiologischen Projektion des Ichs des Künstlers identifiziert, läßt sich dem Thema des Hauptes entnehmen; dieser Prozeß beinhaltet nicht nur das Wachstum, die »Evolution« gemäß dem »darwinistischen« Wörterbuch Filonows[38] oder die »Re-Evolution« gemäß dem von ihm erfundenen hybriden politischen Neologismus, sondern auch den Zerfall, die Zersetzung. In der Tat sind in seinen »Köpfen« aus der Mitte der zwanziger Jahre die Zähne auseinandergetrennt, der Kiefer löst sich, die einzelnen Zellen, oft von der gleichen Faktur wie in den Augen, setzen sich bis zum Verschwinden der ursprünglich vorgegebenen Form durch. Das Unbehagen und die Verwirrung der Kritiker angesichts dieser mikrotomischen Gewebeanalyse scheinen verständlich; zugleich ist in dieser Periode jedoch eine parallele und ergänzende Suche Filonows festzustellen, die die kristalline geometrische Reinheit der unbeseelten Materie zum Ziel hat – eine Suche, die sich in den verschiedenen Versionen der »Formel des Weltalls« manifestiert und deren Höhepunkt das gleichnamige Aquarell von 1920–1922 (Abb. S. 159) ist. Hier befindet sich an der Stelle der primitiven organischen Zelle ein transparenter Kristall, der das Weltall diagonal durch bläuliche Strahlen zergliedert. Dieser Weltraum ist es auch, der in »GOELRO« (1930; Abb. S. 199) den Hintergrund für die Gestalt Lenins bildet, um die Komplexität der Beziehung zwischen

вед[30]), как способность чувствовать «рост и пульсацию» натуры или даже воспринимать «эманации и генезис объекта»[31]. А еще через несколько лет он будет подчеркивать необходимость не только чувствовать, но и рационализировать это особенное восприятие: «Так, например, можно, видя только стволы, ветви, листья и цветы, допустим, яблони, в то же время знать [...] как берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы [...]»[32]

Дисциплина тела, которой подвергал себя художник – от строжайшей диеты[33] до многих часов зрительной работы, физиологической тренировки глаз, вплоть до способности смотреть на солнце невооруженным глазом, о чем говорят его ученики, – все это кажется неосознанно и где-то наивно направлено именно на все большее развитие этой способности сверхчувственного восприятия. Это то, что он определяет как «натурализм» и то, что появляется, согласно его же утверждениям, в картинах уже с 1906–1907 гг., с введением натуралистических элементов, то есть процессов в природе, представленных в момент их протекания: «[...] в 1906–1907 гг. уже были введены натуралистические и абстрактные положения, вплоть до того, что писались физиологические процессы в деревьях и исходящий из них струящийся вокруг них запах. Писать процессы происходящие в них и создающие вокруг них ряд явлений в сфере».[34]

Филонов воспринимает предметную форму как форму живую, и не зря у ног Св. Екатерины произрастает странный мясистый цветок, природа которого колеблется где-то между растительным и животным миром. «Изобразительная форма. Растительные и животные формы в ней»[35], – скажет позднее Филонов в своих заметках.

Само тело художника, его чувствующее тело становится «глазом, который знает», и эта овальная форма, восходящая к первичной клетке – это клетка глаз, которая одновременно и «я» художника, проецированное в картину, и «король», поскольку речь идет об эмбриональном голом короле в центре «сферы» стихийных явлений – так в «Формуле расцвета. Последняя стадия коммунизма», 20-е годы.[36] «Король» присутствует в программных

Abstraktion und Figuration nicht nur über die verschiedenen Zeiträume hinweg, sondern innerhalb ein und desselben Werks aufzuzeigen.

Auch was die Abstraktion betrifft, haben Filonows Arbeiten bei seinen Kollegen Kritik ausgelöst[39]; als widersprüchlich und eklektisch wurde seine Virtuosität beurteilt (aber nie wurde seine Bewunderung für Aiwasowskis effektvollen Illusionismus genügend betont[40]), die er provokatorisch sowohl in seinen äußerst abstrakten als auch in den Werken des geradezu fotografischen Realismus bewies. In der Tat arbeitet der Künstler auch hier mit Extremen: Auf der einen Seite löst er – etwa in »Komposition (Kosmos?)« (Abb. S. 153) – die Form vollständig auf, auf der anderen Seite setzt er sie in dem Porträt seiner Schwester Jewdokija Nikolajewna von 1915 (Abb. S. 140) in strengstem Realismus zusammen. So hat Filonow es auch seine Schüler gelehrt: »Wenn jemand von euch das nicht zusammenkriegt, dann malt eine Sache realistisch und eine zweite abstrakt, kämpft von zwei Seiten her.«[41]

Aber vor allem in dem im selben Jahr entstandenen Porträt von Armand Azibert und seinem Sohn, das er, wie schon erwähnt, mit außerordentlicher Exaktheit nach einer Fotografie malte, zeigt Filonow, daß sein Realismus reine rationale Analyse ist und sich somit an der Grenze zur Abstraktion bewegt. Besonders die Rose in der Hand des Knaben, posthumes Bild des Todes, so offensichtlich identisch mit der Rose auf der Fotografie, aber dennoch so weit entfernt von ihr, läßt an Filonows Liebe zum »Erblühen der Welt« denken und erinnert zugleich an seine so beunruhigenden symbolistischen Metamorphosen jener Jahre. Dieses Porträt, quasi eine »Auftragsarbeit«, beweist die Fähigkeit des Künstlers zu visionärer Transformation. Sind die beiden menschlichen Gestalten in der Tat mit denen auf der Fotografie identisch, so überwindet die Phantasie des Malers den »optischen Kanon« der Fotografie, um sich in den ornamentalen Details, besonders des Vorhangs und des Teppichs, auszusprechen; sie sind auf der Fotografie kaum wahrnehmbar und geraten im Gemälde zum prächtigen Ornament und lassen zugleich das Leben der Materie in die in sichtbaren Formen erstarrte Welt eindringen – ähnlich wie der Mantel der hl. Katharina in der Ikone durch Überschreitung des formalen Kanons der Ikonographie in pulsierende organische Materie verwandelt wurde.

работах 10-х годов, таких как «Пир королей» (в двух вариантах), потом возвращается в середине 20-х годов как аллюзия на короны в серии «Головы», например, «Голова в короне»[37], или в «Формуле империализма» (1925; илл. с. 179), намеки на короны есть и в беспредметных работах тех же лет. То, что процесс органического роста, «изображенный в картине» и «присущий картине», все более идентифицируется с проекцией (почти физиологической) «я» художника, доказывается самой темой «Голов»; этот процесс содержит в себе не только рост, «эволюцию» по «дарвинскому» словарю Филонова[38], «ре-эволюцию» – по политическому неологизму-гибриду, им же выдуманному, но также и «разложение». В его «Головах» второй половины 20-х годов – зубы расходятся, скулы отрываются от лица, отдельные клетки, часто той же фактуры, что и глаза, вырываются из своей органической формы вплоть до исчезновения. Можно понять неудобство и растерянность критики перед лицом подобного «микротомического» анализа клетчатки тела. Возможно проследить возникшую в те же годы линию параллельного и дополняющего поиска кристаллической геометрии и чистоты неживой материи – линию, которая проявилась в различных вариантах «Формулы вселенной» и кульминацией которой стала одноименная акварель 1920–1922 года (илл. с. 159). На месте примитивной органической клетки находится прозрачный кристалл, который разделяет пространство голубоватыми преломляющимися лучами по диагонали. Это пространство – то же, что и в фоне для фигуры Ленина в работе «ГОЭЛРО» (1930; илл. с. 199), что указывает на сложность отношения абстрактность – предметность не только для разных периодов, но внутри одной и той же картины.

Что касается абстрактности, то произведения Филонова вызвали критику даже среди коллег художника[39]: возникло мнение о несоответствии и эклектизме, в противовес виртуозности (почти никогда не упоминается о его преклонении перед иллюзионизмом художника-pompier Айвазовского[40]), провокационно используемых как в высочайшей пробы абстракциях, так и в произведениях почти фотографического реализма. И в этом тоже экстремизм в работах художника: с одной стороны полностью разлагает форму, как в «Композиции (Космос?)» (илл. с. 153), а с другой

собирает ее в традициях строгого реализма, как в портрете сестры Евдокии Николаевны (1915; илл. с. 140). Так сам же Филонов объяснял своим ученикам: «Если кого-либо из вас не свяжет, то одну вещь пишите реальную, а другую абстрактную, бейте с двух полюсов».[41]

В портрете Армана Азибера с сыном, который Филонов писал, увеличив с потрясающей точностью с фотографии, проявляется то, что его реализм есть чистый рациональный анализ и поэтому находится на грани абстракции. В посмертном изображении ребенка, даже роза в его руке настолько похожа на розу на фотографии, но так далека от нее, что вызывает в памяти любовь Филонова к «мировому расцвету» и, в то же время, восходит к его наиболее беспокойным символическим метаморфозам тех лет. Этот портрет, выполненный в каком-то смысле «по заказу», является свидетельством возможностей его провидческих трансформаций. И если две человеческие фигуры идентичны тем, что изображены на фотографии, то фантазия художника, преодолевая «оптический канон», взрывается в орнаментальных деталях, почти не читаемых на фотографии, особенно на занавеси и на ковре, которые превратились на картине в пышный фактурный орнамент и, одновременно с этим, демонстрируют «уход» от жизни, от материи к их истокам, в замерзший мир видимых форм. Так же как мантия иконы Св. Екатерины, преодолев формальные иконографические каноны, была преображена в пульсирующую органическую материю.

Anmerkungen

1 Vgl. z. B. G. Brerette: Filonov: une peinture haute tension. – *»Le Monde«,* 23. Februar 1990, S. 16.
2 Pis'mo Filonova Russkomu Muzeju [Brief von Filonow an das Russische Museum]. Manuskript im Zentralen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (ZGALI), Moskau, f. 2348, op. 1, ed. chr. 23. Eine detaillierte Beschreibung dieser Ausstellung gibt N. Misler: Filonov's Exhibition at the Russian Museum, in: N. Misler, John Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate,* Austin, Silvergirl, 1983, S. 39–42 und 263–277.
3 Vgl. R. C. Williams: *Russian Art and American Money, 1900–1940,* Cambridge, Harvard University Press, 1980, Kap. 3.
4 Diese Bezüge auf Christian Brinton und Van Owen finden sich in einem Brief der Filonow-Schüler A. Burow und M. Zybassow an die »Krasnaja Gazeta« (Abendausgabe), Leningrad, 1930, 25. November, S. 4. Vgl. Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate,* S. 129. Vgl. E. N. Glebova: Vospominanija [Erinnerungen]. Maschinenschriftliche Kopie, s. d. Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles, S. 31–32.
5 Pis'mo Ch. V. Mejerovica Filonovu P. N. [Brief von H. W. Meyerowitz an P. N. Filonow], 6. Mai 1936. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 33.
6 P. N. Filonov: Avtobiografii [Autobiographien], 1929–1930. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 22, Blatt 2 v.
7 Vgl. Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate,* S. 43.
8 Vgl. P. N. Filonov: Dnevniki [Tagebücher]. Maschinenschriftliche Kopie, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles, S. 40.
9 N. Breško-Breškovskij: Vystavka »Sojuza Molodeži« [Die Ausstellung des »Bundes der Jugend«]. – *Birževye vedomosti,* St. Petersburg, 1911, 13. April, S. 6.
10 N. Gurvič: Tri vystavki [Drei Ausstellungen]. – *Žizn' iskusstva,* 31. Mai 1927, S. 9.
11 E. G.: Škola Filonova [Filonows Schule]. – *Krasnaja Gazeta,* Abendausgabe, 5. Mai 1927, S. 5.
12 »In der Kooperative redete Osolik mit Lukstyn und sagte, daß die Orientierung auf Filonow schädlich sei. Filonow war im Irrenhaus.« Vgl. P. N. Filonov: Dnevniki, Eintragung vom 8. September 1935, S. 26.
13 Vgl. E. N. Glebova: Vospominanija, S. 126. Bei der Ausstellung in Nowosibirsk 1967 lauteten einige Kommentare wie folgt: »Mir gefielen von Filonows Arbeiten nur das Porträt seiner Schwester [. . .], und die anderen Arbeiten sind Fieberphantasien eines Kranken« oder: »Entschuldigen Sie, aber der Künstler Filonow ist schizophren. Professor der Medizin A. Fedotow. Unsere Kranken malen ähnliche Arbeiten.« Ebenda, S. 115–116.
14 P. N. Filonov: Vystuplenie na muzejnoj konferencii i »Položenie ob institute issledovanija sovremennogo izo-

Примечания

1 См. напр. G. Brerette: Filonov: une peinture haute tension. – *Le Monde,* 23 февраля 1990, с. 16.
2 Письмо Филонова Русскому Музею. ЦГАЛИ, Москва, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 23. Подробная история этой выставки описана в N. Misler: Filonov's Exhibition at the Russian Museum, в кн.: N. Misler and John Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and his Fate.* Austin, Silvergirl, 1983, сс. 39–42, 263–277.
3 См. R. C. Williams: *Russian Art and American Money. 1900–1940.* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980, глава 3.
4 Эти ссылки на Кристиана Бринтона и Ван Оуена содержатся в письме учеников Филонова А. Бурова и М. Чыбасова в «Красную газету» (вечерний выпуск), Ленинград, 1930, 25 ноября, с. 4; см. Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and his Fate,* с. 129; см. Е. Н. Глебова: Воспоминания. Машинописная копия, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles, с. 31–32.
5 Письмо Х. В. Мейеровица Филонову, 6 мая 1936. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 33.
6 П. Н. Филонов: Автобиографии, 1929–1930. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 22, л. 2 об.
7 См. Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and his Fate,* с. 43.
8 См. П. Н. Филонов: Дневники. Машинописная копия, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles, с. 40.
9 Н. Брешко-Брешковский: Выставка «Союза Молодежи». – *Биржевые ведомости,* 13 апреля 1911, с. 6.
10 Н. Гурвич: Три выставки. – *Жизнь искусства,* 31 мая 1927, с. 9.
11 Е. Г.: Школа Филонова. – *Красная газета* (вечерний выпуск), 5 мая 1927, с. 6.
12 «В Кооперативе с Лукстынь говорил Озолик и сказал, что установка на Филонова – дело вредное. Филонов был в сумасшедшем доме». См. П. Н. Филонов: Дневники, запись 8 сентября 1935, с. 26.
13 См. Е. Н. Глебова: Воспоминания, с. 126. На выставке в Новосибирске раздавались отдельные комментарии: «Мне понравилось из работ Филонова только портрет сестры [. . .], а остальные его работы – бред больного», или «Простите, но художник Филонов шизофреник. Профессор медицины А. Федотов. Подобные рисунки пишут наши больные». Там же, с. 115–116.
14 П. Н. Филонов: Выступление на музейной конференции и «Положение об институте исследования современного изобразительного искусства», 9 июня 1923. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 9, л. 5.
15 План реорганизации Академии художеств, 1924–1926. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 14, л. 6.
16 В дневниках 1934 приводится все тот же текст без цензуры; см. Дневники, с. 20.

brazitel'nogo iskusstva [Rede bei der Museumskonferenz und »Thesen zum Institut für die Erforschung der zeitgenössischen bildenden Kunst«], 9. Juni 1923. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 9, Blatt 5.

15 Plan reorganizacii Akademii Chudožestv [Plan zur Reorganisierung der Kunstakademie], 1924–1926. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 14, Blatt 6.

16 In seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1934 berichtet er trotzdem noch von dem Projekt, als sei es nicht gestrichen. Vgl. P. N. Filonov: Dnevniki, S. 20.

17 P. N. Filonov: Vystuplenie na muzejnoj konferencii. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 9, Blatt 2.

18 P. N. Filonov: Ja budu govorit' [Ich werde reden]. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 5, Blatt 1.

19 In seiner Autobiographie bestätigt Filonow, in Jerusalem und auf dem Berg Athos gewesen zu sein (auf dem Seeweg, mit einem Pilgerausweis), und zwar nach seinem Studium bei der Gesellschaft zur Förderung der Künste (1903) und während seines Studiums (zwischen 1903 und 1908) bei Lew Dmitrijew-Kawkasski. Vgl. Avtobiografii. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 22, Blatt 5.

20 Vgl. Avtobiografii, Blatt 5.

21 Ebenda, Blatt 6 v.

22 Jekaterina Nikolajewna Azibert (1876–1954) war in erster Ehe mit Alexander Fokin, dem Bruder des Choreographen Michail, verheiratet, mit dem sie eine Tochter, Nina, hatte. Über ihren zweiten Mann, Armand Azibert, mit dem sie zwei Söhne, Nicolas und René, hatte, erhielt sie die französische Staatsbürgerschaft und konnte daher 1925 zuerst nach Riga und dann zu Beginn der dreißiger Jahre nach Paris auswandern.

23 Vgl. E. N. Glebova: Vospominanija, S. 24–25.

24 A. M. Fokin besaß in Petersburg ein Fahrradgeschäft, das später in einen Autohandel und schließlich 1911 in das »Troizki Teatr Miniatjur« (Troizkaja-Straße 18) umgewandelt wurde. Der Kartenvorverkauf für die futuristischen Theaterstücke »Sieg über die Sonne« und »Wladimir Majakowski« (an dem Filonow mitarbeitete) im Theater »Luna-Park« erfolgte über das Troizki-Theater, wie auf dem Plakat zu lesen ist.

25 Brief von Nina Podmo-Fokina an John Bowlt vom 22. Februar 1983, Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles. Vgl. Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate*, S. 9 und 22. Nina Podmo-Fokina, die Tochter von Jekaterina Nikolajewna und deren erstem Mann, lebt jetzt in Calistoga, Kalifornien; sie hat die Angaben über die ins Ausland emigrierten Mitglieder der Familie Filonow zur Verfügung gestellt. Während der schwierigen Jahre des Stalinismus waren die Kontakte, auch die brieflichen, vollständig unterbrochen.

26 Vgl. Deklaracija »Mirovogo Rascveta« [Deklaration des »Welterblühens«]. – *Žizn' iskusstva*, Mai 1923, Nr. 20, S. 13–15.

27 Pis'mo P. N. Filonova k Vere Šolpo [Brief von P. N. Filonow an Vera Scholpo], Juli 1928. – In: *Ežegodnik Ruko-*

17 П. Н. Филонов: Выступление на музейной конференции. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 9, л. 2.

18 П. Н. Филонов: Я буду говорить. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 5, л. 1.

19 В своей автобиографии Филонов утверждает, что был в Иерусалиме и на Афоне, добравшись туда по морю, с паспортом паломника, после попытки учиться в Обществе поощрения художеств в 1903 г. и в годы учения у Льва Дмитриева-Кавказского между 1903 и 1908 гг. См. Автобиографии. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 22, л. 5.

20 Автобиографии, л. 5.

21 Там же, л. 6 об.

22 Екатерина Николаевна Азибер (1876–1954) была в первом браке за Александром Фокиным, братом хореографа Михаила, и имела от него дочь Нину, через второго мужа Армана Азибера, от которого родились два сына Никола и Рене, получила французское гражданство и, следовательно, возможность эмигрировать сначала в Ригу в 1925 г. и потом в Париж в начале 30-х годов.

23 См. Е. Н. Глебова: Воспоминания, с. 24–25.

24 А. М. Фокин имел в Петербурге магазин велосипедов, потом преобразованный в автомобильный магазин и в 1911 г. в Троицкий театр Миниатюр на улице Троицкой, 18. Предварительная продажа билетов на футуристические спектакли «Победа над Солнцем» и «Владимир Маяковский» (над которым Филонов работал) в театре Луна-Парк проводилась в Троицком театре, о чем извещается в афише.

25 Письмо Нины Подмо-Фокиной Джону Боулту 23 февраля 1983 г. Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles. См. Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and his Fate*, сс. 9, 22. Нина Подмо-Фокина, дочь от первого мужа Екатерины Николаевны, живет в настоящее время в Калистоге, Калифорния, поделилась с нами сведениями о семье Филоновых, эмигрировавшей за границу, контакты с которой в годы сталинизма, даже эпистолярные, были полностью прерваны.

26 Декларация «Мирового Расцвета». – *Жизнь искусства*, 1923, май, 20, с. 13–15.

27 Письмо П. Н. Филонова к Вере Шолпо, июль 1928. – В кн.: *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год*. Л., Наука, 1979, с. 227.

28 *Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины»*, манифест, 1914.

29 В. Аникиева: Филонов. 1929, копия гранок, не опубл., б. с.

30 A. Pavelichina: Matyushin's Spatial System. – *The Structurist*, N. 15/16, Saskatoon, 1975/1976, сс. 64–71.

31 Декларация «Мирового Расцвета». – *Жизнь искусства*, 1923, с. 13.

32 Краткое пояснение к выставке работ, 1927 или 1928 г. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 20, л. 1 об.

pisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god. Leningrad, Nauka, 1979, S. 227.

28 Manifest *Intimnaja masterskaja živopiscev i risoval'ščikov »Sdelannye kartiny«* [Intime Werkstatt der Maler und Zeichner »Gemachte Bilder«]. St. Petersburg, 1914.

29 Nach: V. Anikieva: Filonov. 1929. Korrekturfahnen, unveröffentlicht, o. S.

30 A. Pavelichina: Matyushin's Spatial System. – *The Structurist,* Nr. 15/16, Saskatoon, 1975/1976, S. 64–71.

31 Deklaracija »Mirovogo Rascveta«. – *Žizn' iskusstva,* Mai 1923, Nr. 20, S. 13.

32 Kratkoe pojasnenie k vystavke rabot [Kurze Erläuterung zur Ausstellung der Arbeiten], 1927 oder 1928. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 20, Blatt 1 v.

33 Je. N. Glebowa erzählt in ihren Memoiren, daß Filonow während seiner Pilgerreise nach Palästina von einem jungen Araber gelernt hatte, mit einem eben noch zum Überleben reichenden Minimum an Nahrung auszukommen. Vgl. E. N. Glebova: Vospominanija, S. 28–29.

34 P. N. Filonov: Avtobiografii. ZGALI, f. 2348, ed. chr. 22, Blatt 6.

35 ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 6, Blatt 23.

36 *Pavel Nikolaevič Filonov,* Ausstellungskatalog. Leningrad, Aurora, 1988, Abb. 86, S. 52.

37 Ebenda, Abb. 97, S. 60.

38 Filonow empfahl seinen Schülern, Darwin, Mendelejew, Pawlow, Mitschurin zu lesen. Vgl. Pis'mo načinajuščemu chudožniku Baskančinu ob analitičeskom iskusstve [Brief an den angehenden Künstler Baskantschin über die analytische Kunst], 19. Februar 1940. In: N. Misler: Slovo i znak (po sledam archivnych materialov) [Wort und Zeichen (nach Archivalien)]. – *Russian Literature,* XI–XIII, Amsterdam, 1982, S. 302.

39 Vgl. z. B. Matjuschins Kritik, zitiert von E. F. Kovtun: *»Očevidec nezrimogo«. Tvorčestvo Pavla Filonova* [»Der Augenzeuge des Unsichtbaren«. Das Werk Pawel Filonows]. Leningrad, Aurora (in Vorbereitung), S. 127.

40 Über Filonows Liebe zu Aiwasowski siehe Bowlt in: Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate,* S. 120–131.

41 Pis'mo P. N. Filonova k Vere Šolpo. – In: *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god,* Leningrad, Nauka, 1979, S. 231.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Renate Krause)

33 Е. Н. Глебова рассказывает в своих воспоминаниях, что Филонов научился, во время своего паломничества в Палестину, от одного молодого араба питаться лишь для выживания: см. Е. Н. Глебова: Воспоминания, с. 28–29.

34 П. Н. Филонов: Автобиографии. ЦГАЛИ, ф. 2348, ед. хр. 22, л. 6.

35 ЦГАЛИ, ф. 2348, оп.1, ед. хр. 6, л. 23.

36 *Павел Николаевич Филонов,* каталог выставки. Ленинград, Аврора, 1988, илл. № 86, с. 52.

37 Там же, илл. № 97, с. 60.

38 Филонов советовал своим ученикам читать Дарвина, Менделеева, Павлова, Мичурина; см. Письмо начинающему художнику Басканчину об аналитическом искусстве (19 февраля 1940) в Н. Мислер: Слово и знак (по следам архивных материалов). – *Russian Literature,* XI–XIII, Amsterdam, 1982, с. 302.

39 Ср., напр. критику Матюшина в Е. Ф. Ковтун: *Очевидец незримого. Творчество Павла Филонова.* Л., Аврора, в публикации, с. 127.

40 О его любви к Айвазовскому см. Боулт в Misler/Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and his Fate,* сс. 120–131.

41 Письмо П. Н. Филонова к Вере Шолпо. – В кн.: *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год,* Л., Наука, 1979, с. 231.

(Перевод с итальянского: Александр Урусов)

John E. Bowlt

Die Anatomie der Phantasie

Der Künstler Dmitri Pokrowski, ein Schüler Filonows, erinnerte sich einst, daß »Pawel Filonow nie irgend etwas über die Inhalte seiner Gemälde äußerte«.[1] Und tatsächlich bietet die Untersuchung der Autobiographien, theoretischen Äußerungen und Tagebücher Filonows sehr wenig Informationen über Quellen und Herkunft der Bildvorstellungen und Ideen des Künstlers – ein Mangel, der ihn zu den abgründigsten und rätselhaftesten Künstlern der russischen Avantgarde gehören läßt. Filonows Gemälde und Zeichnungen – obwohl deutlich von bestimmten Begriffen und Bewegungen beeinflußt – erschließen sich thematischer oder formaler Analyse nicht so leicht wie etwa die Werke Kasimir Malewitschs und Wladimir Tatlins. Wie diese erfuhr auch Filonow den Einfluß verschiedener Richtungen – vom Symbolismus bis zum sozialistischen Realismus –, jedoch bilden seine Methoden der Interpretation und Brechung eine private und komplizierte Sprache, die auf den ersten Blick nahezu unverständlich scheint. Dies trifft insbesondere auf Filonows Theorie der »analytischen Kunst« zu, in der Begriffe wie »Gemachtheit« und »Welterblühen« nie prägnant oder klar definiert werden. Je intensiver man jedoch Filonows frühe künstlerische Entwicklung, einschließlich seiner Erfahrung der Sankt Petersburger Kunstakademie, untersucht, desto mehr stellt man fest, daß die Komplexität seiner Theorie und Praxis bis zu einem gewissen Grad mit dem Hinweis auf bestimmte Fertigkeiten und Kenntnisse z. B. in den graphischen Techniken, der anatomischen Zeichnung und der Physiologie erklärt werden kann.

Das bedeutet nicht, daß bestimmte bildliche Ableitungen nicht sofort erkennbar wären. So ist z. B. die Kutsche in der »Fastnachtswoche« (1913–1914; Abb. S. 121) einer traditionellen hölzernen Spielzeugtroika entlehnt; die Kraftlinien in »Umwandlung des Intellektuellen« (1913; Abb. S. 114) zeigen uns, daß der Künstler den italienischen Futurismus kannte; und die überreich ornamentierte Kleidung in den »Offizieren« (1916–1917) beschwört das »Kaufmannsrußland« der Gemälde von Boris Kustodijew. Doch diese Analogien sind zufällig und fragmentarisch, und im großen und

Джон Э. Боулт

Анатомия фантазии

Художник Дмитрий Покровский, ученик Павла Филонова, вспоминал, что «Павел Николаевич никогда ничего не говорил о темах своих картин».[1] Действительно, изучение автобиографий, теоретических заявлений и дневников Филонова дает очень мало данных об источниках и образов и идей художника. Эта лакуна заставляет отнести Филонова к самым потаенным и загадочным художникам русского авангарда. Несмотря на то, что картины и рисунки Филонова несут на себе явную печать определенных концепций и движений, они нелегко поддаются тематическому и формальному анализу в том смысле, в каком этому анализу доступны работы Казимира Малевича и Владимира Татлина. Филонов был подвержен тем же влияниям, от символизма до соцреализма, но его способы интерпретирования и видения составляют глубоко личный, трудный язык, на первый взгляд, почти недоступный пониманию. Это особенно верно в отношении разработанной Филоновым так называемой «Идеологии аналитического искусства», где таким терминам, как «сделанность» и «мировой расцвет», так, в конце концов, и не дается четкого или понятного объяснения. Однако, чем больше мы изучаем начальные этапы развития Филонова как художника, включая его пребывание в Петербургской Академии художеств, тем яснее становится, что сложную последовательность его теории и практики возможно, в некоторой степени, истолковать, связав их с компетенцией в таких конкретных областях, как техника графики, анатомический рисунок и физиологическая наука.

Это не значит, что некоторые художественные заимствования не могут быть сразу же опознаны в качестве таковых. Например, источником тройки в «Масленице» (1913–1914; илл. с. 121) является традиционная игрушечная деревянная тройка; повторяющиеся силовые линии в «Перерождении интеллигента» (1913; илл. с. 114) свидетельствуют о том, что художник был знаком с итальянским футуризмом, а красочные одежды в

ganzen ist die Bildwelt der Hauptwerke Filonows, wie z. B. des »Festmahls der Könige« (1913; Abb. S. 125), ebenso rätselhaft und verwirrend wie der Umriß seines eigenen Lebens. Ganze Abschnitte seiner Biographie sind weiße Flecken: Was sah Filonow während seiner Pilgerreise nach Jerusalem im Jahre 1907?[2] Welches tiefgreifende Erlebnis veränderte seine Persönlichkeit in den Jahren 1909–1910?[3] Wo genau verlief die Route seiner »Kavalierstour« im Jahre 1912? Für welche »medizinische Organisation« malte er 1936 zwei Köpfe?[4] Diese und viele andere Fragen bleiben unbeantwortet.

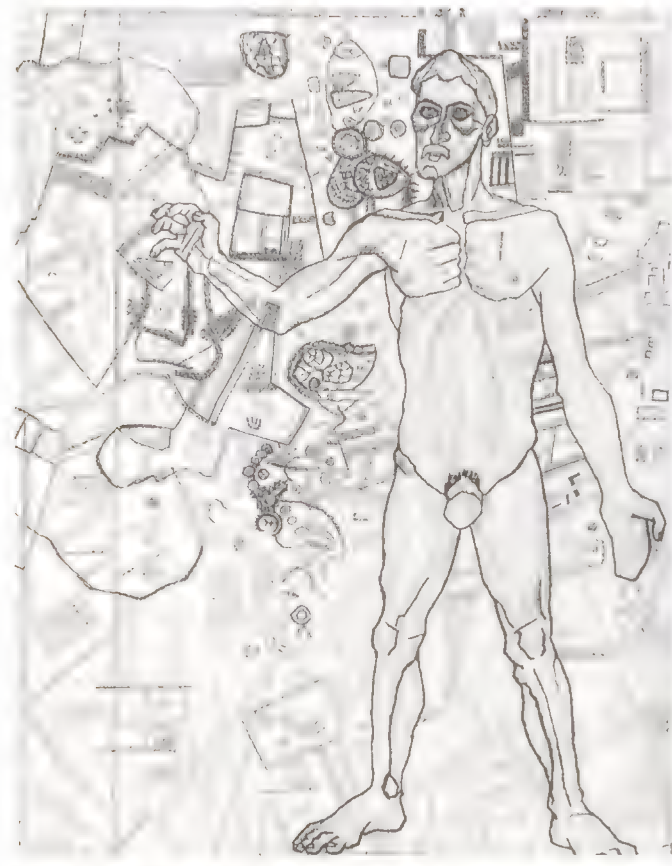
Der heutige Historiker ist daher gezwungen, die schwierige Rolle des Sprechers für den zurückhaltenden und irreführenden Filonow zu übernehmen und entgegen dessen Wunsch »über den Kopf der [...] Künstler hinweg und in ihrem Namen zu handeln«[5]. In solcher Rolle lassen sich hinreißende Resultate erzielen, wobei wir jedoch aus Achtung vor Filonows Genie bei Zuschreibungen und Schlüssen größte Vorsicht walten lassen sollten. Da ist etwa die strittige Frage nach Filonows augenscheinlicher Verpflichtung gegenüber der deutschen Renaissance, eine Parallele, die von etlichen Kritikern gesehen wird. Es steht fest, daß Filonow das Werk Cranachs, Dürers, Grünewalds und Holbeins kannte, und sein analytischer Intellekt schätzte ihren prägnanten Stil. Ihre Kultivierung der Linie als eine nichts beschönigende Kraft, die Deformation und menschliche Gebrechlichkeit hervorhebt – »realistisch nicht bis zur Illusion, sondern realistisch bis zum Schrecken«, wie der Künstler Boris Grigorjew gesagt hätte[6] –, muß Filonows eigenen unerbittlichen Ernst angesprochen haben. Aber diese Vermutungen sind nicht beweisbar, da Filonow sich in seinen Schriften auf kein einziges deutsches Kunstwerk bezieht. Holbein erwähnt er nur einmal am Rande, und er gibt keinerlei Hinweis auf die Kunstwerke, die er 1912 in Österreich und Deutschland sah.[7]

Immerhin liefert uns eine eingehende Durchsicht der umfangreichen Schriften Filonows einige Fingerzeige, die zu einem besseren Verstehen seiner bildnerischen Sprache beitragen. Gelegentlich erwähnt Filonow konkrete Namen und Ereignisse, und bestimmte wiederkehrende Worte und Ausdrücke wie »analytische Kunst«, »Welterblühen«, »biologische Gemachtheit« und »arbeite vom Einzelnen [...] zum Gesamten« helfen, jene grundlegenden Konfrontationen aufzudecken, die eine substantielle Rolle in der Entwicklung seines künstlerischen Stils spielten, und sie lüften den

«Офицерах» (1916–1917) вызывают ассоциации с «купеческой Россией» полотен Бориса Кустодиева. Но эти параллели случайны и фрагментарны. В целом же образный мир главных картин Филонова – таких, как «Пир королей» (1913; илл. с. 125) – остается не менее загадочным и непонятным, как и обстоятельства его личной жизни. Целые эпизоды его биографии остаются непроясненными. Что увидел Филонов во время своего паломничества в Иерусалим в 1907 г.?[2] Что за глубокое потрясение преобразило его личность в 1909–1910 гг.?[3] Каков был точный маршрут его поездки в Европу в 1912 г.? Для какой «медицинской организации» он написал две головы в 1936 г.?[4] Эти и многие другие вопросы остаются без ответа.

Современному историку приходится поэтому играть нелегкую роль представителя скрытного и уклончивого Филонова и, вопреки желаниям Филонова, «действовать через головы [...] художников, от имени [...] художников.»[5] В такой роли можно добиться элегантных результатов, хотя, из уважения к гению Филонова, нам следует быть чрезвычайно осторожными в выводах и умозаключениях. Существует, например, сложный вопрос – о явной близости Филонова немецкому Ренессансу, что отмечено рядом критиков. Не приходится сомневаться в том, что Филонов знал работы Кранаха, Дюрера, Грюневальда и Гольбейна и что его аналитический ум оценил их резкий стиль. Их отношение к линии как к беспощадной силе, вскрывающей человеческие слабости и уродства – «реально не до иллюзии, а реально до жути», как сказал бы художник Борис Григорьев[6] – должно было быть близко безжалостно трезвому взгляду самого Филонова. Но эти предположения не могут быть подтверждены документально, так как в своих сочинениях Филонов не касается ни одного немецкого произведения искусства, лишь однажды коротко упоминает Гольбейна и ничего не говорит об увиденных им в Австрии и Германии в 1912 г. произведениях искусства.[7]

И все же, при внимательном чтении пространных сочинений Филонова можно извлечь из них определенные сигналы, способствующие более ясному пониманию его визуального языка. Иногда Филонов упоминает конкретные имена и события, а некоторые повторяющиеся у него слова и обороты – такие, как «аналитическое искусство»,



Nackte männliche Figur. 1925
Graphitstift, Tusche, Aquarell auf Papier, 22 × 16,7 cm
GRM, Leningrad
Обнаженная мужская фигура. 1925
Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель, 22 × 16,7 см
ГРМ, Ленинград



Stehender männlicher Akt. 1909. Kat. 2
Стоящий натурщик. 1909. Кат. 2

Vorhang des Geheimnisses, der Filonows Werk verbirgt. Eine entscheidende Begegnung, die Filonow besonders unterstreicht, war seine Entdeckung der vergleichenden Anatomie, die »die gesamte zukünftige Entwicklung seines Werkes bestimmte«[8]. Filonows Kritiker, vor allem die der Jahre nach 1910, äußerten sich oft zu diesem Punkt, indem sie behaupteten, seine Gemälde seien wie »anatomische Beispiele«[9] aus »anatomischen Lehrbüchern«[10], die »Köpfe und Gesichter ohne Haut« enthüllten, »so daß die Sehnen und Nervenbündel hervortreten«[11]. Und wenn auch solche Werke eher »für Medizinstudenten angemessen«[12] gewesen sein mögen, so bestand Filonow eben dank seiner ausgezeichneten anatomischen Kenntnisse die Aufnahmeprüfung der Kaiserlichen Akademie der Künste in Sankt Petersburg, an deren Höherem Kunstinstitut er sich 1908 einschrieb. Umgekehrt steigerte das

«мировый расцвет», «биологическая сделанность» и «веди работу от частного к общему» – способствуют раскрытию тех первых конфронтаций, которые сыграли значительную роль в эволюции его художественного стиля, и снимают покров тайны с филоновских произведений. Одним обстоятельством, возымевшим для Филонова, как он подчеркивал, особое значение, было открытие им сравнительной анатомии, которое «определило весь дальнейший ход работы».[8] Критики Филонова, особенно в 1910 гг., нередко комментировали указанное обстоятельство, утверждая, что его картины напоминают «анатомические препараты»[9] из «анатомических атласов»[10], и что «на некоторых головах и лицах верхняя кожа отсутствует, и сквозят сухожилия и пучки нервов».[11] Можно принять утверждение, что эти работы представляли собой

Akademiestudium sein technisches Geschick und seine Befähigung zur graphischen Analyse – trotz seiner erklärten Antipathie gegenüber dem gesamten akademischen Lehrplan. Für Filonow waren die meisten der dort Lehrenden »künstlerischer Abfall« in einem »Schlachthaus«[13], und er ließ keine Gelegenheit aus, seinem Ärger über deren pädagogisches System Ausdruck zu verleihen. Andererseits zeigen einige Tatsachen, daß die Kunstakademie für Filonow nicht so sehr ein Ziel der Beschimpfung als vielmehr ein Objekt heimlicher Zuneigung war: Dreimal nahm er die Zulassungsprüfung auf sich, ehe er sie bestand; 1912 entschied er sich, mit eigenen Mitteln die übliche Reise eines »pensionnaire« zu machen, indem er die typische Akademieroute über Wien, Neapel, Rom und Paris nachvollzog. Zudem verwandte er in den zwanziger Jahren viel Zeit und Mühe auf eine Reorganisierung der Akademie. Ohne Zweifel wurden Filonows künstlerische Weltsicht und insbesondere seine Theorie der analytischen Kunst von seiner Zeit an der Akademie mitgeformt: durch den Einfluß der Lehrmethoden der Akademie und vor allem durch sein fortgeschrittenes Studium der Anatomie.

Das Höhere Kunstinstitut der Kunstakademie sah ein Basislehrprogramm in den Grundlagenfächern Perspektive, Anatomie und Farbtheorie vor, das Studenten zu durchlaufen hatten, bevor sie in einem der von älteren Professoren wie z. B. Archip Kuindschi und Ilja Repin geleiteten Meisterateliers Aufnahme fanden. Filonow besuchte hier die Aktklasse und lernte, in Übereinstimmung mit dem »analytischen Prinzip«, »von einer einfachen zu einer komplexeren Form«[14] vorzugehen und nach Gipsabgüssen und Aktmodellen zu zeichnen, bis er 1910 ausgeschlossen wurde, weil er »seine Kommilitonen mit seinen Gemälden verdirbt«[15]. (Nach Eingabe einer Petition wurde er zwar wiederaufgenommen, kurz darauf aber ging er auf eigenen Entschluß.) Doch wenn Filonow auch nur weniger als zwei Jahre Student am Höheren Kunstinstitut war, blieb dessen Wirkung auf sein künstlerisches Schaffen untilgbar, und sogar die Werke der zwanziger Jahre mit ihren komplex verzahnten Strukturen beinhalten Verweise auf die Aktklasse. So ist z. B. »Nackte männliche Figur« von 1925 ein analytisches Gegenstück zu einem der frühen akademischen Akte.

Die Kurse in der Aktklasse am Höheren Kunstinstitut, angeboten von den Professoren Wassili Sawinski (Abb. S. 58, Nr. 1), Jan Zionglinski und Hugo Saleman (Abb. S. 58, Nr. 2), zeichneten sich durch sehr hohes

«прекрасное пособие для студентов-медиков»[12]. Именно блестящее знание Филоновым анатомии помогло ему сдать вступительный экзамен в Императорскую Академию художеств в Санкт-Петербурге и поступить в 1908 в Высшее художественное училище при Академии. В свою очередь, занятия в Академии укрепили его техническое мастерство и талант графического анализа – и это при том, что сам Филонов подчеркивал свое неприятие всей академической программы. По мнению Филонова, большинство преподавателей Академии представляли собой «художественный мусор» на «бойне»[13], и он не упускал возможности, чтобы выразить свое недовольство системой преподавания в Академии. С другой стороны, то, что Филонов трижды сдавал вступительный экзамен в Академию, прежде чем поступил, то, что в 1912 г. он, на собственные средства, повел себя подобно академическому «пенсионеру», предприняв путешествие по типичному академическому маршруту Вена – Неаполь – Рим – Париж, то, что в двадцатые годы он уделял немало времени и сил на реформирование Академии – все это показывает, что для Филонова Академия художеств была предметом не столько поношений, сколько тайной любви. Не может быть сомнений в том, что художественное мировоззрение Филонова и, в частности, его «Идеология аналитического искусства», сформировалось под влиянием его пребывания в Академии, знакомства с ее педагогическими методами и, в первую очередь, благодаря предпринятому им в этот период углубленному изучению анатомии.

В Высшем художественном училище Академии художеств студенты овладевали основами перспективы, анатомии и теории цвета. Все это они обязаны были знать для того, чтобы заниматься в студиях кого-либо из таких старших профессоров, как Архип Куинджи и Илья Репин. Филонов посещал натурный класс Училища, учась тому, как переходить «от простой формы к более сложной» в соответствии с «аналитическим началом»[14] и рисовать гипсовые слепки и обнаженную натуру, пока в 1910 г. не был исключен «за то, что своими работами развращал товарищей»[15] (он был восстановлен после подачи соответствующего ходатайства, но вскоре ушел уже сам). Несмотря на то, что Филонов провел в Высшем художественном училище менее двух лет, этот период оставил неизгладимый отпечаток на его творчестве, и

professionelles Niveau aus und setzten die große Tradition des bedeutenden Pädagogen und Zeichners Pawel Tschistjakow (Abb. S. 58, Nr. 3) unverfälscht fort. Dieser wiederum war auf der Basis derselben strengen Regeln ausgebildet worden, die Rußlands größte akademische Maler hervorgebracht hatten – Karl Brüllow, Alexander Iwanow und Orest Kiprenski. Sawinski war Tschistjakows »Lieblingsschüler«[16] und forderte wie sein Mentor, daß die äußere Form mit der Komplexität der inneren Struktur korrespondiere. Unter der Anleitung Sawinskis »zeichnete ich Akte, mit meinem Bleistift alle Details der Knochen und des Körpers erforschend«, erinnerte sich der Maler Arkadi Rylow.[17] Sawinski beharrte auch auf der Notwendigkeit einer »integralen Schau«[18] beim figürlichen Zeichnen, d. h. auf der gleichzeitigen Beobachtung aller Teile der Figur, sogar beim Zeichnen einer Einzelheit wie einer Hand oder Nase (Abb. S. 58, Nr. 4). Filonows Grundkonzept des Zeichnens scheint Sawinskis – und Tschistjakows – Vorgaben zu erweitern: »Die Zeichnung steht für die charakteristischen Merkmale und Eigenheiten der Form oder des Komplexes oder der Summe der Formen in all ihrer Deutlichkeit oder Einheit. [...] Die Darstellung des Gegenstandes nicht durch seine äußere, sichtbare Form, sondern mittels der Vergegenwärtigung der inneren Funktionen und Prozesse, die sich im Gegenstand ereignen.«[19]

Auch wenn Tschistjakow zu der Zeit, als sich Filonow an der Kunstakademie einschrieb, weniger aktiv war (er schied 1911 aus), wurden seine Prinzipien doch von vielen seiner Schüler, darunter Sawinski und Zionglinski, vertreten. Wir sollten uns dieser Tatsache erinnern, da sie hilft, die unerwarteten Berührungspunkte zwischen Filonows und Tschistjakows künstlerischen Lehrmeinungen, zwischen ihrem Vokabular und ihren maßgeblichen Standpunkten zu erklären. Tatsächlich wiederholen einige Lieblingslehrsätze Filonows die Aphorismen Tschistjakows, oder sie kehren sie um. So scheint z. B. Filonows »Beginne die Arbeit, entwickle sie vom Einzelnen zum Gesamten«[20] eine absichtliche und widerspenstige Entgegnung auf Tschistjakows »Du sollst vom Gesamten auf das Einzelne hin zeichnen«[21]. Andererseits widerspiegelt Filonows Ermahnung an seine Studenten, der Gruppierung und der Anordnung des Modells besondere Aufmerksamkeit zu schenken, Tschistjakows Beharren darauf, daß »[Stilleben-]Gruppen vom ›Verstand‹ und nicht vom ›Auge‹ arrangiert werden sollten«[22]. Filonow wie auch Tschistjakow drängten ihre Studenten zudem, den

влияние натурного класса ощутимо даже в фантасмагорических работах двадцатых годов: например, «Обнаженная мужская фигура» (1925, илл. с. 52) является аналитическим аналогом одного из его ранних студийных рисунков, изображающих обнаженную натуру (илл. с. 52).

В натурном классе Высшего художественного училища преподавали профессора Василий Савинский (илл. с. 58, № 1), Ян Ционглинский и Гуго Залеман (илл. с. 58, № 2). Занятия велись на чрезвычайно высоком профессиональном уровне, в духе блестящих традиций, установленных великим педагогом и рисовальщиком Павлом Чистяковым (илл. с. 58, № 3). Чистяков, в свою очередь, был продуктом тех же строгих правил, которые дали великих русских академических живописцев – Карла Брюллова, Александра Иванова и Ореста Кипренского. Савинский был «любимым учеником»[16] Чистякова и, подобно своему ментору, требовал соответствия наружной формы всей сложности внутренней структуры. Художник Аркадий Рылов вспоминает, что когда он обучался у Савинского, то «рисовал натурщиков, общупывая карандашом все детали костей и тела».[17] Савинский также настаивал на необходимости «целостного видения»[18] при рисовании фигуры, т. е., на необходимости одновременно наблюдать все части фигуры, даже рисуя лишь какие-то из них, как, например, руку или нос (илл. с. 58, № 4). Насколько можно судить, в своей основной концепции рисунка Филонов развивает взгляды Савинского и – Чистякова: «Рисунок – это характернейшие данные и свойства формы или комплекса, сумма форм во всей их членораздельности или единства. [...] Изображение объекта не через его внешнюю, видимую форму, но через реализацию внутренних функций и процессов, происходящих в объекте».[19]

Хотя ко времени поступления Филонова в Академию художеств Чистяков был уже не так активен (он вышел в отставку в 1911 г.), его многочисленные ученики, в том числе Савинский и Ционглинский, продолжали держаться его принципов. Это обстоятельство следует запомнить, так как оно помогает объяснить неожиданную близость между художественными воззрениями, словарем и властными позициями Филонова и Чистякова. Целый ряд излюбленных филоновских положений представляет собой повторение или пере-

»lebendigen Kopf«[23] erst nach Übungen nach dem anatomischen Atlas und dem Gipsabguß zu malen – eine Anweisung, die sich in zahlreichen »Lebendiger Kopf« (Abb. S. 173) und »Lebendige Köpfe« benannten Gemälden und Zeichnungen Filonows niederschlägt. Tschistjakow, Filonow, Sawinski und Zionglinski waren hervorragende Zeichner, und ihre Überzeugung war: »Wenn du die Anatomie des Menschen nicht kennst und nicht fähig bist, diese [Kenntnis] in der Praxis anzuwenden, dann kannst du kein ernsthafter Historienmaler sein.«[24]

So wie Filonow sich beschwerte, daß die Kunstakademie einen wissenschaftlichen Ansatz in der Kunst ignoriere, so beklagte Tschistjakow in den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Tatsache, daß die Akademie ihr Ansehen verloren habe, da sie die Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen ästhetischer Idee und praktischer Anwendung, aufgelöst habe: »Geradeso wie edle Kunst nicht ohne Wissenschaft existieren kann, muß ihre Technik edel sein und entsprechend den grundlegenden Wissenschaften, die sich direkt auf sie beziehen, entwickelt werden.«[25]

Für Tschistjakow wie Filonow stellte die Beherrschung der künstlerischen Disziplin »Zeichnen« diese organische Verbindung zwischen der »edlen Kunst« und der »kühlen Kalkulation«[26] der exakten Wissenschaften dar. Aus diesem Grund gaben beide der Zeichnung den Vorrang und hießen ihre Schüler, die technischen Verfahren der alten Meister zu studieren, bevor sie über irgendwelche Abweichungen nachdächten. »Die Zeichnung sollte ein Koloß sein«, rief Filonow 1914 aus[27], obwohl er – anders als Tschistjakow – die Zeichnung als organischen Teil des Malprozesses erachtete.

Daß Filonow Tschistjakows Ratschläge, die er über den Umweg Sawinski und Zionglinski vermittelt bekam, beachtete, wird besonders deutlich im Zusammenhang mit der Anatomie. Für Filonow war das Studium der Anatomie in ihren künstlerischen und wissenschaftlichen Anwendungen ein grundlegendes Anliegen: Er frequentierte das Zoologische Museum von Sankt Petersburg, verfolgte die neuesten Entwicklungen in Physiologie und Botanik und las mit offensichtlich großem Enthusiasmus die Anatomielehrbücher für Studenten der Medizin und der Künste, darunter Ilja Bujalskis »Anatomičeskie zapiski« (»Anatomische Aufzeichnungen«, 1860; Abb. S. 58, Nr. 5), Erenbergs und Richels »Praktičeskij samoučitel' izjaščnych iskusstv« (»Praktisches Lehrbuch zum Selbststudium der schö-

иначивание афоризмов Чистякова: например, в филоновском «начинай и веди работу от частного к общему»[20] можно усмотреть сознательное и непреклонное возражение против чистяковского «нужно рисовать от общего к частному».[21] С другой стороны, требование Филонова, чтобы его ученики уделяли особое внимание постановке и расположению натуры, является повторением настойчивого указания Чистякова на то, что «постановки должны ставиться „умом", а не „глазом"».[22] Оба, Филонов и Чистяков, также требовали от учеников писать «живую голову»[23] после упражнений на анатомических атласах и гипсовых слепках – задание, результатом которого стали многочисленные филоновские картины и рисунки под названиями «Живая голова» (илл. с. 173) и «Живые головы». Чистяков, Филонов, Савинский и Ционглинский были отличными рисовальщиками, убежденными в том, что «не зная анатомии человека и не умея применять ее на практике, нельзя быть серьезным историческим живописцем».[24]

Точно так же, как Филонов упрекал Академию художеств в нежелании подойти к искусству научно, Чистяков в восьмидесятые – девяностые годы прошлого века видел причины падения престижа Академии в том, что она утеряла связь между искусством и наукой, между эстетической идеей и практическим ее воплощением: «А так как высокое искусство без науки не может быть, то и техника оного должна быть высокая, развитая на необходимых прямо идущих к делу науках».[25] Как для Чистякова, так и для Филонова владение рисунком было свидетельством этого органичного звена между «высоким искусством» и «холодным расчетом»[26] точных наук. По этой причине оба художника ставили рисунок на первое место и требовали от учеников изучения техники старых мастеров прежде, чем позволять себе какие-либо отклонения. «Рисунок должен быть громаден», – воскликнул Филонов в 1914 г.[27], хотя, в отличие от Чистякова, он считал рисунок органичной частью живописного процесса.

То, что Филонов последовал, через Савинского и Ционглинского, заветам Чистякова, особенно очевидно в контексте анатомии. Для Филонова изучение анатомии в ее художественном и научном значении было одной из главных задач. Он был частым посетителем санкт-петербургского

nen Künste«, 1873) und vor allem Michail Tichonows Vorlesungszyklus unter dem Titel »Kurs plastičeskoj anatomii čeloveka« (»Kurs der plastischen Anatomie des Menschen«, 1906; Abb. S. 58, Nr. 6), den Filonow in seinen Autobiographien erwähnt. Ebenso studierte er Übersetzungen von Dürers Abhandlungen über die Proportionen des menschlichen Körpers, Leonardos anatomische Zeichnungen (Abb. S. 58, Nr. 7) und die alten Atlanten wie z. B. Andreas Vesalius' »De Humani Corporis Fabrica« (1543; Abb. S. 58, Nr. 8) und Bernhard Siegfried Albinus' »Tabulae Sceleti et Musculorum corporis humani« (1747). Wir können annehmen, daß Jean-Antoine Houdons gipserner Muskelmann (Abb. S. 58, Nr. 9) und die Bronze »Auf dem Rücken liegender Körper« (Abb. S. 58, Nr. 10), die Pjotr Klodt 1836 nach einem von Bujalski besonders präparierten Leichnam zum Zweck anatomischer Demonstration gegossen hatte, Filonow ebenfalls Anregungen gaben (wie dies für viele Akademiestudenten zutrifft). Zudem hinterließen die hervorragenden Illustrationen (Abb. S. 58, Nr. 11, 12), die Tichonows Erläuterungen der plastischen Anatomie begleiteten (er lehrte von 1901 bis 1904 an der Akademie), einen tiefen Eindruck in Filonow. Solche Quellen erweiterten die Grundkenntnisse, die Filonow aus seinen ethnographischen und naturkundlichen Beobachtungen ebenso wie aus dem Unterricht (1903–1908) bei Lew Dmitrijew-Kawkasski bezog. Tatsächlich hörte Filonow als Schüler von Dmitrijew-Kawkasski die Anatomievorlesungen, die S. N. Delizyn – Privatdozent an der Sankt Petersburger Medizinischen Akademie – im Atelier abhielt, und zweifellos widmete er seine besondere Aufmerksamkeit des Lehrers privater Sammlung von »Tierbälgen, ausgestopften Vögeln, Gemälden, Stichen und Zeichnungen«[28]. Die Beschreibungen, Anweisungen und Tafeln, die Filonow in den Lehrbüchern von Bujalski und Tichonow fand, steigerten seine Wertschätzung der Anatomie und vertieften seine Überzeugung, »Maler und Bildhauer sollten von der Anatomie kennen: die Osteologie, die äußeren Muskeln, die äußeren Venen und die wenigen anderen Teile des Körpers, die mehr oder weniger sichtbar unter der Haut liegen, und Künstler stellen diese in ihren Gemälden dar und formen sie in ihren Statuen«.[29]

Natürlich zwang die Wertschätzung dieser Quellen Filonow nicht, jene Praxis der Akademie zu unterstützen, die die anatomische Harmonie und Proportion um der Schönheit willen zerstörte: »Der Mund sollte nicht zu groß sein«, lesen wir in Erenbergs und Richels

Зоологического музея, следил за новейшими открытиями в области физиологии и ботаники, изучал – по всей вероятности, с большим энтузиазмом – руководства по анатомии для медиков и художников. Среди этих руководств были «Анатомические записки» Ильи Буяльского (1860; илл. с. 58, № 5), «Практический самоучитель изящных искусств» Эренберга и Рихеля (1873) и, в первую очередь, цикл лекций Михаила Тихонова «Курс пластической анатомии человека» (1906; илл. с. 58, № 6), упоминаемый Филоновым в его автобиографиях, а также переводы трактатов Дюрера о пропорциях человеческого тела, анатомические рисунки Леонардо (илл. с. 58, № 7) и старинные атласы «De Humani Corporis Fabrica» Андрея Везалия (1543; илл. с. 58, № 8) и «Tabulae Sceleti et Musculorum Corporis humani» Бернхарда Зигфрида Альбинуса (1747). Мы можем предположить, что гипсовые слепки Жан-Антуана Гудона (илл. с. 58, № 9) и бронзовое «Лежащее тело» (илл. с. 58, № 10), отлитое Петром Клодтом с трупа, специально подготовленного Буяльским для анатомической выставки 1836 г., также многому научили Филонова (как и многих студентов Академии). Отличные иллюстрации, сопровождавшие курс пластической анатомии Тихонова (он преподавал в Академии в 1901–1904 гг.) также возымели на Филонова большое влияние (илл. с. 58, № 11, 12). Эти источники способствовали закреплению знаний, полученных Филоновым в процессе его собственных этнографических и природных наблюдений, а также в результате занятий с Львом Дмитриевым-Кавказским (1903–1908). Филонов посещал лекции по анатомии, читавшиеся в студии приват-доцентом Петербургской Медицинской академии С. Н. Делицыным и, несомненно, уделял особое внимание собранной его собственным учителем коллекции, куда входили «шкуры животных, чучела птиц, картины, гравюры, рисунки».[28] Описания, инструкции и схемы, обнаруженные Филоновым в руководствах Буяльского и Тихонова, еще больше убеждали его в ценности анатомии, укрепляя его во мнении, что «Живописцам и Скульпторам из Анатомии нужно знать: Остеологию, поверхние мускулы, поверхние вены и другие немногие части тела, которые из-под кожи более или менее видны бывают, и Художники изображают оные на своих картинах и изваивают в статуях».[29]

Handbuch, »denn das verleiht dem Gesicht einen rohen und tierischen Ausdruck.«[30] Im Gegenteil brach Filonow den klassischen Schönheitskanon, indem er den Kopf verlängerte, die Augen und Nüstern weitete und die Gelenke betonte, als wolle er zum Ausdruck bringen, was er als physiologische Wahrheit empfand, die »Biodynamik [...], Emanationen, Implikationen, Genesen, Prozesse in Farbe und Form – kurz gesagt, das Leben insgesamt«[31]. Wichtig ist jedenfalls, daß Filonow mit den anatomischen Lehren Bujalskis, Tschistjakows und Tichonows sehr vertraut war, und der Hinweis auf deren Grundsätze kann einige von Filonows eigenen künstlerischen Vorlieben erklären. Seine frühen Aktstudien etwa paraphrasieren die Schaubilder Tichonows, und seine Vision des »Welterblühens« mit ihrem Ausschlagen und ihren Inkrustationen erweitert Bujalskis Idee, daß es »in der Natur nichts Unorganisches«[32] gebe. Filonows Bestreben, den »Prozeß des Werdens« (wie er einige seiner Bilder im Untertitel nannte) darzustellen, illustriert ebenso die zu seiner Zeit populäre Vorstellung, daß das »lebendige Wesen, aus dem alle unsere Gewebe geformt sind, beginnend mit den Knochen und Muskeln und endend mit unserem Gehirn und unseren Nerven, sich auf ewig in Auflösung befindet und eine ständige Erneuerung jener komplexen chemischen Reaktionen erfordert«[33].

Ebenso leitet sich Filonows eigentümliche Konzentration auf den Kopf, das Auge und die Nase von den grundlegenden Anweisungen der Lehrbücher des 19. Jahrhunderts her: »Beim Zeichnen des Kopfes (in Vorderansicht) sollte man die ganze Vielfalt seiner Oberflächen deutlich machen; man sollte hier versuchen, den Hals mit all seinen anatomischen Teilstükken, die Finger mit ihren charakteristischen Krümmungen zu zeichnen. [...] Die Nüstern bilden einen Teil der unteren waagerechten Oberfläche der Nase in Form eines Dreiecks. [...] Aus der Optik wissen wir, daß die Pupille weder Form noch Farbe hat und daß sie, strenggenommen, eine Öffnung ist, mittels deren wir in das dunkle Innere des Auges sehen können.«[34]

Filonows brillantes Meisterwerk »Der Kopf und der Daumen« (1925) liest sich auch als kühne Antwort auf Erenbergs und Richels Klage, die meisten Zeichner vernachlässigten die Fingernägel, indem sie vergäßen, daß »er [der Fingernagel] sich bereits unter der Haut befindet und daß die Haut daher leicht geschwollen und aufgewölbt sein sollte«[35]. In ähnlicher Weise erinnert uns Filonows bemerkenswerte Wiedergabe von Händen – wie z. B. in seinem graphischen Selbstporträt von

Разумеется, уважение к этим источникам не заставило Филонова следовать академической практике искажения анатомической гармонии и пропорций ради красоты: «Не нужно, чтобы рот был слишком велик; это сообщает лицу грубый скотский характер»,[30] – читаем мы в руководстве Эренберга и Рихеля. Напротив, Филонов нарушал правила классической красоты, удлиняя голову, расширяя глаза и ноздри, подчеркивая сочленения, дабы выразить то, что он считал физиологической истиной, «биодинамику, [...] эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме – короче, жизнь целиком».[31] Как бы то ни было, важно то, что Филонов был очень хорошо знаком с уроками анатомии Буяльского, Чистякова и Тихонова, и это знакомство помогает понять некоторые тенденции в его собственном творчестве. Например, его ранние этюды обнаженной натуры являются парафразом тихоновских схем, а идея «мирового расцвета», с его богатством цветов и покровов, продолжает мысль Буяльского о том, что «в Природе ничего нет неорганического».[32] Желание Филонова изобразить «процесс становления» (таким подзаголовком снабжены некоторые его картины) также отражает распространенное в его время представление о том, что «живое вещество, из которого образованы все наши ткани, начиная с костей и мускулов и кончая мозгом и нервами, беспрестанно распадается, и потребляется [...] постоянное восстановление тех сложных химических соединений».[33]

Особое влечение Филонова к голове, глазу и носу также вытекает из одного из основных заданий, обнаруживаемых в руководствах девятнадцатого века: «Рисуя голову прямо (en face), нужно обозначить все разнообразие ее поверхностей; тут стараются нарисовать шею со всеми ее анатомическими составными частями, палец, с характеристическими изгибами. [...] Ноздри образуют часть нижней горизонтальной носовой поверхности, имеющей вид треугольника. [...] Мы знаем из оптики, что зрачок не имеет ни формы, ни цвета, и что это, собственно, отверстие, сквозь которое нам видна темная глазная внутренность».[34]

Пиротехнический шедевр Филонова «Голова и палец» (1925) можно также расценить как дерзкий ответ на высказанное Эренбергом и Рихелем замечание, что большинство живописцев пренебрегают ногтем, забывая что ноготь «уже есть



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 Wassili Sawinski
Konstruktion des Kopfes von Apollo. Um 1880. Kohle auf Papier
Василий Савинский
Конструкция головы Аполлона. Около 1880. Бумага, уголь

2 Hugo Saleman
Arm. 1883. Kohle auf Papier
Гуго Залеман
Рука. 1883. Бумага, уголь

3 Pawel Petrowitsch Tschistjakow
Der farnesische Herkules. 1889
Kohle auf Papier, 64,2 × 46 cm
Павел Петрович Чистяков
Фарнезийский Геркулес. 1889
Бумага, уголь, 64,2 × 46 см

4 Wassili Sawinski
Porträt Leonid Sallos. 1880
Bleistift auf Papier
Василий Савинский
Портрет Леонида Саллоса. 1880
Бумага, карандаш

5 Titelseite von Ilja Bujalskis »Anatomischen Aufzeichnungen«
Титул книги Ильи Буяльского «Анатомические записки»

6 Titelseite von Michail Tichonows »Kurs der plastischen Anatomie des Menschen«
Титул книги Михаила Тихонова «Курс пластической анатомии человека»


13 14 15
16 17

7 Leonardo da Vinci. Anatomische Zeichnungen
Леонардо да Винчи. Анатомические рисунки

8 Illustration aus Andreas Vesalius' Atlas »De Humani Corporis Fabrica«
Иллюстрация из атласа Андрея Везалия «De Humani Corporis Fabrica»

9 Jean-Antoine Houdon
Muskelmann. 1767
Жан-Антуан Гудон
Экорше. 1767

10 Pjotr Klodt
Auf dem Rücken liegender Körper. 1836. Bronze
Петр Клодт
Лежащее тело. 1836. Бронза

11 Illustration aus Tichonows »Kurs der plastischen Anatomie des Menschen«, S. 83
Иллюстрация из книги Тихонова «Курс пластической анатомии человека», с. 83

12 Illustration aus Tichonows »Kurs der plastischen Anatomie des Menschen«, S. 109
Иллюстрация из книги Тихонова «Курс пластической анатомии человека», с. 109

13 Janus. Zeichnung siamesischer Zwillinge, die zur Sammlung der Kunstkammer gehörten. 30er Jahre des 18. Jahrhunderts
Янус. Рисунок, изображающий сиамских близнецов, являвшихся частью коллекции Кунсткамеры. 1730-е

14 Stich nach einer der von der Kunstkammer erworbenen Skelettkompositionen des Dr. Ruysch. 1710
Гравюра композиции скелетов доктора Руиша, приобретено Кунсткамерой. 1710

15 Pawel Nikolajewitsch Filonow
Ein Held und sein Schicksal. 1909–1910
Öl auf Leinwand, 33,3 × 22,2 cm
GRM, Leningrad
Павел Николаевич Филонов
Герой и его судьба. 1909–1910
Холст, масло, 33,3 × 22,2 см
ГРМ, Ленинград

16 Nikolai Kalmakow
Drache. 1910–1920
Pastell auf Papier, 51 × 70 cm
Abramian-Museum für russische Kunst, Eriwan
Николай Калмаков
Драгон, 1910-е
Бумага, пастель, 51 × 70 см
Музей Русского Искусства Абрамиана, Еревань

17 Wassili Nikolajewitsch Massjutin
Stich aus dem Album »In der Stadt«. 1920
Василий Николаевич Масютин
Гравюра из альбома «В городе». 1920

1909–1910 – an Tschistjakows Forderung, »die Finger seien Finger, die wirklich insgesamt vierzehn Knochen besitzen«[36], und »hinter jeder Linie sollte man nicht Oberfläche, sondern Knochen spüren«[37]. Sogar Filonows wiederkehrendes Motiv der Nüstern, wie z. B. in »Kopf« (1924; Abb. S. 170) und »Der Kopf und der Daumen«, könnte angesehen werden als eine Antwort auf Tschistjakows Rat: »Malt die Augen, die Pupillen mit all eurer Intensität, so daß sie leben. […] Widmet ebenso den Lippen und Nüstern mehr Aufmerksamkeit.«[38] Wie Nikolai Losowoi, einer von Filonows Schülern in den zwanziger Jahren, schrieb: »Ich erinnere mich, daß ich sehr bewegt war, wenn Filonow Nüstern zeichnete oder eine Hand oder die Fingergelenke. Er zeichnete sie liebevoll.«[39]

Jewdokija Glebowa, eine Schwester Filonows, erinnerte sich, daß »die Kenntnis der Anatomie seine Einstellung zur Kunst abrupt veränderte«[40]. Unzweifelhaft hilft uns das Bewußtsein, daß Filonow dieses tiefe Interesse hegte, die »Anatomizität« seiner Gemälde mit ihren »abgeschlagenen Köpfen«[41], ausgerenkten Gliedmaßen und vivisezierten Monstren zu verstehen. Im Gegenzug führt uns dies zum damit zusammenhängenden Thema der Mißbildungen und Mutanten, die Filonow ebenso erforscht zu haben scheint. Daß er medizinische Schaustücke und physische Deformationen studierte, geht nicht nur aus den Kommentaren zeitgenössischer Kritiker hervor, die versuchten, seine Kunst als »chirurgische Schaustücke«[42] zu identifizieren, sondern auch aus den verschiedenen Gemälden und Zeichnungen, die sich mit physischen Abnormitäten befassen, wie z. B. die »Armlosen« (1913–1914; Abb. S. 60), die haarlose »Mutter« (1916; Abb. S. 136), der »Kopf« (1924; Abb. S. 170) mit der verstümmelten Nase und die Frau mit zwei Köpfen in »Formel der Bourgeoisie« (1924–1925; Abb. S. 166). Die Tatsache, daß Filonow die Kostüme für den »ohrlosen Mann, den augen- und beinlosen Mann und den Mann ohne Kopf« aus der Tragödie »Wladimir Majakowski« von 1913 entwarf, scheint diese morbide Neigung ebenfalls zu illustrieren. Solche Werke könnten sehr wohl jene Lahmen und Verkrüppelten darstellen, die er auf seiner Pilgerreise nach Jerusalem und während des Ersten Weltkriegs an der rumänischen Front sah, oder aber sie könnten ein Bericht in Bildern über die Experimente am Kaiserlichen Institut für experimentelle Medizin in Sankt Petersburg sein. Sie bilden das, was Filonow selbst als den »Friedhof« seiner Kunst bezeichnete.[43]



Die Armlosen. 1913–1914
9,9 × 10,3 cm. GRM, Leningrad
Безрукие. 1913–1914
9,9 × 10,3 см. ГРМ, Ленинград

под кожей, и потому кожа в этом месте должна быть несколько вздутой, приподнятой».[35] Подобным же образом, поразительная прорисовка рук на графическом автопортрете Филонова 1909–1910 гг. напоминает нам о требовании Чистякова, «чтобы пальцы были пальцами, действительно имеющими в совокупности четырнадцать косточек»[36], и что «за каждой линией надо чувствовать не плоскость, а кость».[37] Даже повторяющаяся у Филонова тема ноздрей, например, в «Голове» (1924; илл. с. 170) и в «Голове и пальце» (1925) может быть интерпретирована как ответ на совет Чистякова: «Глаза, зрачки напишите во всю мочь, чтобы были как живые. […] Ноздри и губы тоже повнимательнее».[38] Как писал Николай Лозовой, один из учеников Филонова в двадцатые годы, «помню, что чувствовал какую-то выразительность, экспрессивность, когда Павел Николаевич сделал ноздри. Рисовал с любовью и когда рисовал часть руки».[39]

Евдокия Глебова, одна из сестер Филонова, вспоминала, что «знание анатомии резко изменило его отношение к искусству».[40] Нет сомнения в том, что глубокий интерес Филонова к анатомии

Jewdokija Glebowa erinnert sich auch, daß Filonow die Nachtseite des Petersburger Lebens mit ihren Elendsvierteln und Kneipen mochte und daß er oft ins Kino ging, um die damaligen Kultfilme (der Jahre nach 1910) zu sehen, wie z. B. »Die grüne Spinne« (1916) und »Schuldlos schuldig« (1916) mit ihrer Thematik von Lust, Gewalt und schwarzer Magie. Filonows Tanzausbildung an den Moskauer Theatern Korsch, Lentowski und Sokolow, bevor er 1896 nach Sankt Petersburg umzog, versetzte ihn in die phantastische Welt der Zirkuskunststücke und Zaubertricks einschließlich der dazugehörigen Enthauptungen, Levitationen und der Chiromantie. Zweifellos sah Filonow später eine direkte Verbindung zwischen diesen unheimlichen Erscheinungen städtischer Kultur und den Exponaten im Zoologischen Museum von Sankt Petersburg. Tatsächlich sind Filonows autobiographische Hinweise auf das Museum nicht zufällig, denn es war eines der naturwissenschaftlichen Hauptforschungszentren der Akademie der Wissenschaften (dazu kamen das Botanische, das Geologische und das Mineralogische Museum sowie das Museum für Anthropologie und Ethnographie). Das Zoologische Museum beherbergte eine ausgezeichnete Sammlung tierischer und menschlicher Skelette, die Studenten der Kunstakademie zu Studienzwecken dienten; dem Museum oblag auch die Aufsicht über ein spezielles zoologisches Laboratorium, das seinerseits mit dem von Iwan Pawlow seit 1907 geleiteten Laboratorium für Physiologie zusammenhing. Filonows intensives Interesse an Zoologie, Botanik, Chemie und Mineralogie verdeutlicht auch die Lektüre, die er seinen Schülern empfahl, etwa die Biographien des Chemikers Antoine Laurent Lavoisier, des Naturforschers und Arztes Carl von Linné, von Dmitri Mendelejew (übrigens Ehrenmitglied der Kunstakademie), des Biologen Iwan Mitschurin, von Louis Pasteur, Pawlow und dem Chirurgen Nikolai Pirogow ebenso wie Charles Darwins »Weltreise eines Naturforschers« und »Die Entstehung der Arten«.[44] Mit ihren Forschungen über gartenbauliche und biologische Veränderungen sowie zum Verlauf von physiologischen Prozessen und Erbsprüngen in der Evolution der Tiere trugen besonders Mitschurin und Pawlow sehr zum Fortschritt der russischen Naturwissenschaften bei.

Die Schaustücke des dem Zoologischen Museum benachbarten Museums für Anthropologie und Ethnographie dienten Filonow auch als ikonographische Quellen. Um 1900 beherbergte dieses Museum bereits prähistorische Werkzeuge, Kultgegenstände und Haus-

помогает объяснить «анатомичность» его картин с их «отрезанными головами»[41], вывихнутыми конечностями и подвергшимися вивисекции монстрами. А это, в свою очередь, заставляет нас коснуться смежной области – уродов и мутантов – области, которую Филонов, насколько можно судить, также не обошел вниманием. То, что он изучал анатомические препараты и физические недостатки, явствует не только из замечаний современных критиков, называвших его произведения хирургическим трюком[42], но и из нескольких его картин и рисунков, изображающих физические уродства, – это, например, «Безрукие» (1913–1914; илл. с. 60), безволосая «Мать» (1916; илл. с. 136), ампутированные носы в «Голове» (1924; илл. с. 170) и женщина с двумя головами в «Формуле буржуазии» (1924–1925; илл. с. 166). То обстоятельство, что Филонов создал эскизы костюмов «человека без уха, человека без глаза и ноги и человека без головы» для спектакля по пьесе Владимира Маяковского «Владимир Маяковский. Трагедия» (1913) также может служить иллюстрацией этих болезненных интересов. Эти работы могли отражать впечатления от хромых и увечных, встретившихся Филонову во время паломничества в Иерусалим и на румынском фронте во время Первой мировой войны или быть визуальным документом экспериментов, проводившихся в Императорском Институте экспериментальной медицины в Санкт-Петербурге. Эти работы, по выражению самого Филонова, являются «кладбищем» его искусства.[43]

Глебова также вспоминает, что Филонов любил бывать в пользовавшихся дурной славой кварталах Петербурга, с их трущобами и кабаками, и что он часто ходил в кинематограф на такие популярные фильмы десятых годов, как «Зеленый паук» (1916) и «Без вины виноватые» (1916), акцентировавшие страсти, насилия и черной магии. До своего приезда в Санкт-Петербург в 1896 г. Филонов учился танцу в театрах Корша, Лентовского и Соколова, где ему открылся фантастический мир фокусов и цирковых трюков, включавших обезглавливание, левитацию и хиромантию. Нет сомнения, что позднее Филонов связал между собой эти фантасмагорические проявления городской культуры и экспонаты Зоологического музея в Санкт-Петербурге. Стоит отметить, что содержащиеся в автобиографических записях Фило-

gerät aus Schwarzafrika, dem Pazifischen Inselreich und Sibirien, und wenn es heute auch im Grunde unmöglich ist, Stücke zu identifizieren, die Filonow gesehen und in seinen Gemälden umgedeutet haben mag, so können wir doch annehmen, daß die ausgedehnten Bestände seine exotische Bildsprache mit inspirierten – vielleicht den Zulu-Kopfschmuck und -Gürtel in der »Flucht nach Ägypten« (1918; Abb. S. 149), die »Idole« im »Festmahl der Könige« (1913; Abb. S. 125) und die »Hawaiihemden« in »Ost und West« (1912–1913; Abb. S. 128).

Filonows Gemälde bezeugen jedoch nicht nur ein Interesse an der physiologischen oder ethnographischen Exaktheit einer bestimmten Knochenstruktur oder eines Zeremonialgegenstandes. Viel mehr noch zeugen sie von der Faszination des Künstlers durch die Mißbildungen, Monstren und Hybriden, die er in öffentlichen und privaten Sammlungen – »sehr qualitätvolle plastische und sinnbildliche Schilderungen der umfassenden Schöpfung der Natur und des menschlichen Lebens«[45] –, besonders in der ebenfalls der Sankt Petersburger Akademie der Wissenschaften angegliederten Kunstkammer Peters des Großen sah. Bezeichnend für den Geschmack Peters des Großen, pflegte die Kunstkammer seit ihrer Gründung im Jahre 1714 besonders ihre anatomische, medizinische und Monstrositätenabteilung. Peter gab sogar ein Dekret heraus, das die Bürger aufforderte, »ungewöhnliche Steine, ungewöhnliche Menschen-, Vieh-, Fisch- und Vogelknochen [...], sowohl sehr große wie sehr kleine«[46] abzuliefern. Daraufhin erhielt die Kunstkammer alle Arten unheimlicher und wundersamer Stücke – einen Schwertfisch, ein monströses Lamm, das »an jeder Seite zwei Mäuler mit Zungen und zwei Augen, die sehen konnten« hatte, ein »Schaf mit acht Beinen, ein anderes mit drei Augen, zwei Rümpfen und sechs Beinen«, »ein Baby aus Nischni Nowgorod mit drei Beinen«, »ein zweiköpfiges Baby aus Ufa«[47] usw. (Abb. S. 59, Nr. 13). Ein Höhepunkt dieser Anfangsphase war der Ankauf der anatomischen Sammlung des »berühmten Dr. Ruysch« (Abb. S. 59, Nr. 14). Es mag hier genügen, darauf hinzuweisen, daß innerhalb kurzer Zeit die Kunstkammer eine der reichsten und mannigfaltigsten Sammlungen von Monstrositäten und Mißbildungen in Europa besaß. Einige der bedauernswerten Kreaturen lebten sogar dort. Man bediente sich ihrer zur öffentlichen Belustigung – eine Praxis, die die heutigen Auftritte von Zwergen und bärtigen Damen im modernen Zirkus und auf den Rummelplätzen vorwegnahm.

нова упоминания о Зоологическом музее не являются случайностью, так как Музей был одним из главных исследовательских естественнонаучных центров Академии наук (наряду с Ботаническим музеем, Геологическим музеем, Минералогическим музеем и Музеем антропологии и этнографии). Зоологический музей обладал прекрасным собранием человеческих и животных скелетов, изучавшихся и копировавшихся студентами Академии художеств; при Музее также существовала особая Зоологическая лаборатория, связанная, в свою очередь, с Физиологической лабораторией, которую с 1907 г. возглавлял Иван Павлов. Как бы то ни было, о глубоком интересе Филонова к зоологии, ботанике, химии и минералогии свидетельствует то, что он рекомендовал своим ученикам читать биографии химика Антуана Лавуазье, медика Карла Линнея, Дмитрия Менделеева (кстати, почетного члена Академии художеств), биолога Ивана Мичурина, Луи Пастера, Павлова и хирурга Николая Пирогова, а также «Путешествие на корабле „Бигль"» и «Происхождение видов» Дарвина.[44] Своими исследованиями в области садоводческих и биологических изменений, физиологических процессов и скачкообразной эволюции зоологических видов Мичурин и Павлов особо способствовали прогрессу естественных наук в России начала века.

Экспонаты находившегося рядом с Зоологическим музеем Музея антропологии и этнографии также служили для Филонова иконографическими источниками. Около 1900 г. Музей уже обладал образцами материальной культуры, ритуальных орудий и бытовой утвари жителей Черной Африки, Тихоокеанского региона и Сибири и, несмотря на то, что сейчас, нет практической возможности установить, какие именно из увиденных Филоновым экспонатов Музея были им затем реинтерпретированы в его полотнах, мы можем с достаточной степенью уверенности предположить, что обширное собрание Музея послужило одним из источников его экзотических образов – таких, например, как зулусский головной убор и пояс в «Бегстве в Египет» (1918; илл. с. 149), «идолы» в «Пире королей» (1913; илл. с. 125) и «гавайские рубашки» в «Востоке и Западе» (1912–1913; илл. с. 128).

Но картины Филонова свидетельствуют не только об интересе к физиологической или этно-

Neben der Kunstkammer gab es in Sankt Petersburg mehrere private Kuriositätensammlungen, die unter dem Aushängeschild öffentlicher Bildung billige Schauder boten: etwa das sogenannte Ausstellungskabinett und Museum des Wilhelm Winter. Es handelte sich dabei um ein Sammelsurium zoologischer und anatomischer Präparate, von Wachsfiguren berühmter und berüchtigter Personen wie auch Tableaus, die die Schrecken der Inquisition, des Deutsch-Französischen Krieges usw. rekonstruierten. Eine der drei Abteilungen des Museums Winter enthielt sogar »waagerechte Querschnitte fünf männlicher Torsi, die lehrhaft die Durchschlagskraft einer aus einem kleinkalibrigen Infanteriegewehr neuen Systems abgefeuerten Kugel erläutern«[48]. Diese Gruppe von fünf Präparaten zeigte die Wirkung der Kugel auf die Brusthöhle, den Brustkorb, die Schulter, das Herz usw. Winters Museum prahlte auch mit einer ethnographischen Abteilung mit Darstellungen von Sitting Bull, eines Zulus, eines Nubiers, eines Eskimos, einer echten Mumie – und auch eines lebendigen Nachtmahrs. Obwohl Filonow weder das Museum Winter noch die Kunstkammer unter den in seinen Autobiographien erwähnten Sammlungen anführt, können wir doch annehmen, daß er die Ausstellungen mit besonderem Eifer inspizierte, besonders unter dem Blickwinkel seiner Leidenschaft für anatomische Strukturen. Schließlich enthalten einige seiner Gemälde und Zeichnungen eben solche Art Monstrositäten, wie sie ausgestellt waren, so der Hahn mit zwei Köpfen in »Mädchen mit Blume« (1913; Abb. S. 127) und das menschliche Schwein in »Formel der Bourgeoisie« (1924–1925; Abb. S. 166). Sogar die sehr frühen Werke wie das Selbstporträt und das Gemälde »Ein Held und sein Schicksal« (beide 1909–1910; Abb. S. 59, Nr. 15) erinnern uns wenn auch weniger an Vivisektion, so doch an die grotesken Präparate in der Kunstkammer. Die »tödlich verwesten«[49] Gesichter in »Ein Held und sein Schicksal«, die »Leichen«[50] aus dem »Festmahl der Könige«, sogar die hervorragenden »Köpfe« von 1910 (Abb. S. 113) gemahnen an in Formaldehyd konservierte menschliche Überreste. Dementsprechend fügte Filonow links unten in den »Köpfen« ein Selbstporträt ein – »gequält und sorgenvoll, als habe er sein Leben vorausgesehen«[51].

Filonows mehr als beiläufige Bekanntschaft mit der zwielichtigen Welt der Mißgeburten und Krüppel zeigt sich in seinen bildlichen und schriftlichen Hinweisen auf die Opfer des Ersten Weltkriegs und des

графической точности в изображении того или иного сочетания костей или обрядового орудия. Они, в первую очередь, говорят о тяге художника к разного рода уродам и монстрам, которых он видел в общественных и частных собраниях «превосходнейших пластических и аллегорических изображений, взятых из всемирного создания природы и человеческой жизни»[45] – в частности, в Кунсткамере Петра Великого, также находившейся при Академии наук в Санкт-Петербурге. С самого своего основания в 1714 г. основное место в Кунсткамере занимал ее отдел анатомии, медицины и «уродов», что говорило о личных вкусах Петра. Петр даже издал указ, которым обязывал подданных приносить «каменья необыкновенные, мослы человеческие или скотские, рыбьи или птичьи [...] зело великие или малые».[46] В результате Кунсткамера получила множество самых необычных и чудных экспонатов (илл. с. 59, № 13), среди которых были меч-рыба, уродливая овечка, «у которой по сторонам два рта с языками и два глаза, которыми видела», «один барашек, у него восемь ног; у другого – три глаза, два туловища, шесть ног», «младенец, у него три ноги, из Нижнего Новгорода», «младенец с двумя головами из Уфы»[47] и т. д.; апогеем этого первоначального этапа существования Кунсткамеры было приобретение коллекции анатомических препаратов, принадлежащей «славному д-ру Руишу» (илл. с. 59, № 14). Достаточно сказать, что в короткое время Кунсткамера стала одним из самых богатых и разнообразных собраний уродов и монстров в Европе. Некоторые из несчастных даже жили там, служа для развлечения публики – практика, положившая начало показу карликов и бородатых женщин в цирках и на ярмарках в более поздние времена.

Помимо Кунсткамеры, в Санкт-Петербурге было несколько частных коллекций всяких разностей, где, под предлогом общественного просвещения, посетителям предлагались дешевые развлечения. Одним из таких собраний была так называемая «Выставка и музей Вильгельма Винтера». Там были выставлены биологические и анатомические экспонаты, восковые фигуры разных знаменитых и незнаменитых личностей, сцены, изображавшие ужасы инквизиции, франко-прусской войны и т. п. В одном из трех отделов Музея Винтера был даже «горизонтальный разрез пяти

Spanischen Bürgerkriegs, auf körperliche Strafen und Folterungen in »Hinrichtung (Nach 1905)« (1913; Abb. S. 124) und »Kolonialpolitik« (1925–1926; Abb. S. 181), ebenso wie er auf Abtreibung[52] und sogar Laborversuchsaffen[53] hinwies. Ohne Zweifel war Filonow sich der »Anomalität« seiner eigenen Kunst bewußt, wie er es in seiner Entgegnung auf gewisse Leute, die ihm seine Ablehnung des Realismus vorwarfen, formulierte: »Warum willst du mein Monstrum nicht leben lassen, du verfluchter Mörder!«[54] Aber natürlich stand Filonow mit diesem Kult des Monströsen und Deformierten nicht allein, besonders nicht unter den Künstlern von Sankt Petersburg. Und bis zu einem gewissem Grade setzte er die noch junge Tradition der »Dekadenten« wie August Ballier, Andrei Dmitrijew und Nikolai Kalmakow fort (Abb. S. 59, Nr. 16), die für ihre nekrologischen Bildwelten bekannt waren. Boris Grigorjew, Wassili Massjutin (Abb. S. 59, Nr. 17) und andere von der deutschen Renaissance beeinflußte Künstler des Nordens treten in diesem Zusammenhang ebenfalls ins Blickfeld. Wie im Falle Filonows weisen ihre Wertschätzung der deutschen und flämischen Meister, ihre Faszination durchs Groteske und ihre Anrufung der dunklen Mächte des Lebens auf weite Forschungsgebiete – auf die Beziehung des späten Symbolismus zur Petersburger Avantgarde, auf die Frage eines russo-baltischen Expressionismus und auf das »dämonische« Erbe Alfred Eberlings und Michail Wrubels.[55]

Im Gegensatz zur Kunstkammer und den dekadenten Gemälden aber sind Filonows Monstren lebendig. Filonow scheint seine Mutanten benutzt zu haben, wie ein Wissenschaftler seine Labortiere gebraucht, das heißt, um Krankheiten zu diagnostizieren, körperliche Zustände zu analysieren und das Potential an Regenerationskraft und Metamorphosen zu untersuchen. Schließlich betrachtete Filonow seine Gemälde nicht nur als lebendige Organismen, sondern er sah auch eine Welt voraus, in der die Menschheit wiedergeboren würde (vgl. »Umwandlung des Intellektuellen«). Die Tatsache, daß Filonow eine strenge Diät einhielt, auf einem eisernen Bett schlief und achtzehn Stunden täglich arbeitete, illustriert seine Überzeugung, daß Disziplin, Berechnung und Wissenschaft die wahren Nenner der Kunst seien. »Wir brauchen die wissenschaftliche Methode«, schrieb er, »und diese wird eine kollektive Methode sein. Sie wird uns die analytische Kunst geben.«[56] Filonow zögerte nicht, sein Skalpell zu gebrauchen[57] und den Kadaver der traditionellen Kunst zu enthäuten. Doch im Freilegen ihrer Nerven und Seh-

мужских туловищ для наглядного пояснения силы пробивания ружейных пуль из пехотного ружья новой системы с малым калибром».[48] Эта группа из пяти экспонатов должна была наглядно представлять результат попадания пули в грудную полость, реберную клетку, плечо, сердце и т. д. В Музее Винтера также имелся Этнографический отдел, среди экспонатов которого были Сидящий бык, Зулус, Нубиец, Эскимос, подлинная мумия – а также живой Кошмар. Хотя Филонов в своих автобиографических записях не упоминает ни о Музее Винтера, ни даже о Кунсткамере, мы можем предположить – особенно, в свете его увлечения анатомическими структурами – что он изучал их собрания с особым интересом. Как-никак, в нескольких его картинах можно обнаружить монстров, подобных выставлявшимся – например, петуха с двумя головами в «Девушке с цветком» (1913; илл. с. 127) и человеко-свинью в «Формуле буржуазии» (1924–1925; илл. с. 166). Даже самые ранние работы – такие, как автопортрет и «Герой и его судьба» (обе 1909–1910 гг.; илл. с. 59, № 15), хотя и менее «вивисекционные», в достаточной мере напоминают о жутковатых препаратах Кунсткамеры. «Разложившиеся лица»[49] в «Герое и его судьбе», «трупы»[50] в «Пире королей», даже изысканные «Головы» (1910; илл. с. 113) напоминают человеческие останки, залитые формальдегидом. В нижней левой части «Голов» Филонов вполне уместно поместил собственный автопортрет – «измученный, скорбный, словно он предвидел свою жизнь».[51]

Об отнюдь не поверхностном знакомстве Филонова с сумеречным миром уродов и калек говорят его визуальные и словесные отсылки к жертвам Первой мировой войны и гражданской войны в Испании, к телесным наказаниям и пыткам, например, в «Казни (После 1905)» (1913; илл. с. 124) и «Колониальной политике» (1925–1926; илл. с. 181), к абортам[52] и даже к подопытным обезьянам.[53] По всей видимости, Филонов и сам сознавал «ненормальность» своего творчества, как свидетельствует его отповедь тем, кто обвинял его в отказе от реализма: «Чего же ты не даешь жить моему уроду, убийца проклятый!»[54] Но, разумеется, в своем культе безобразия и уродства Филонов не был единственным, особенно среди петербургских художников, и в определенном смысле он продолжал традиции декадентов – таких, как Август Бальер, Андрей Дмитриев и Николай Калмаков

nen, im Neuschaffen ihrer Glieder und Ausdrucksformen gestaltete Filonow auch neue und phantastische Anatomien, die plötzlich sehr vertraut erscheinen: Wie die Ninja-Schildkröten symbolisieren Filonows monströse Gemälde nun ein Welterblühen anderer Art: ökologisches Desaster, organische Mutation und genetische Metamorphose.

(илл. с. 59, № 16) с их выраженными некрологическими мотивами. Возникают также ассоциации с Борисом Григорьевым, Басилием Масютиным (илл. с. 59, № 17) и другими северными художниками, испытавшими влияние немецкого ренессанса. Они, как и Филонов, высоко ценили немецких и фламандских мастеров, были увлечены гротеском, стремились проникнуть в темные силы бытия, что дает исследователю богатые возможности изучения связи позднего символизма с петербургским авангардом, вопроса русско-балтийского экспрессионизма, «демонического» наследия Альфреда Эберлинга и Михаила Врубеля.[55]

Но, в отличие от экзотических экспонатов Кунсткамеры и персонажей картин декадентов, монстры Филонова живут. Филонов, казалось, использовал своих мутантов в тех же целях, в каких ученый использует подопытных животных: для диагностирования заболевания, анализа телесного состояния и изучения возможности перерождения и метаморфозы. Как-никак, Филонов не только считал свои картины живыми организмами, но также мечтал о мире, в котором переродится род человеческий (ср. «Перерождение интеллигента»). Тот факт, что Филонов соблюдал тщательную диету, спал на железной койке и работал по восемнадцать часов в день, также свидетельствует о его убежденности в том, что подлинной мерой искусства является дисциплина, расчет и наука. «Нам нужен научный метод, и это будет коллективным методом. Это и дает нам аналитическое искусство», – писал он.[56] Филонов, не колеблясь, пользовался скальпелем[57], чтобы содрать кожу с трупа традиционного искусства. Но, обнажая нервы и сухожилия, располагая поновому члены и сочленения, Филонов также создавал новую и фантастическую анатомию, внезапно представляющуюся нам очень знакомой. Подобно юным черепахам-мутантам «ниндзя», ужасающие картины Филонова символизируют теперь мировой расцвет иного порядка – экологические катастрофы, органические мутации и генетические метаморфозы.

Anmerkungen

1 D. Pokrovskij: Trevogoj i plamenem [Mit Alarm und Flamme]. Undatiertes, unveröffentlichtes Manuskript, S. 16. Privatarchiv, Moskau.
2 Hinsichtlich Filonows Reise nach Jerusalem herrscht einige Verwirrung. 1907 scheint ein zuverlässiges Datum, da Filonow in seinen Autobiographien erwähnt, daß er die Reise unternahm, während er in Lew Dmitrijew-Kawkasskis Atelier studierte, also zwischen 1903 und 1908. (P. Filonov: Avtobiografii [Autobiographien], 1929–1930. Manuskript im Zentralen Staatsarchiv für Literatur und Kunst [ZGALI], Moskau, f. 2348, op. 1, ed. chr. 22 und 23). Dies wird bestätigt von Wera Anikijewa in ihrem (unpublizierten) Aufsatz für den Katalog der Filonow-Einzelausstellung im Russischen Museum, Leningrad, 1929 bis 1930. Siehe die Autobiographien (in englischer Übersetzung) in N. Misler, J. Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate.* Austin, Silvergirl, 1983, S. 120. Siehe auch Vera N. Anikieva: Filonov (in englischer Übersetzung), ebenda, S. 55.
3 Pjotr Butschkin, Filonows Kommilitone an der Kunstakademie, erwähnte, daß Filonow, als er sich erstmals zu den Kursen einschrieb, »fröhlich, rotwangig, gesellig«, aber nach den Sommerferien »nicht wiederzuerkennen, blaß, ernst« war. Siehe P. Bučkin: *O tom, čto v pamjati* [Was im Gedächtnis ist]. Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1963, S. 50.
4 P. Filonov: Dnevniki [Tagebücher], Eintragung vom 1. Dezember 1936. Maschinenschriftliche Kopie in der Sammlung des Institute of Modern Russian Culture, Los Angeles, S. 29.
5 P. Filonov: Osnova prepodavanija izobrazitelnych iskusstv po principu čistogo analiza, kak vysšaja škola tvorčestva, sistema »Mirovoj rascvet«. Vystuplenie [Die Grundlage des Unterrichts in den bildenden Künsten nach dem Prinzip der reinen Analyse, als höchste Schule des Schaffens, System »Welterblühen«. Vortrag], 1923. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 8. Undatiertes, unveröffentlichtes Manuskript, S. 18. Privatarchiv.
6 B. Grigor'ev: Linija. – In: A. Tolstoi u. a.: *Boris Grigor'ev. Rasseja.* Berlin, Efron, und Potsdam, Müller, 1922, o. S.
7 P. Filonov: Dnevniki, Eintragung vom 2. Juni 1936, S. 43. Filonows Schüler Nikolai Losowoi erinnerte sich, daß Cranach, Dürer und Holbein zu Filonows Lieblingskünstlern zählten und daß er auch Leonardo da Vinci sehr hoch einschätzte. Ich möchte Alexander Losowoi, dem Sohn des Künstlers, für diese Information danken.
8 P. Filonov: Avtobiografii. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 22, Blatt 6.
9 N. Kuz'min: *Davno i nedavno* [Vor langem und kürzlich]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1982, S. 262.
10 B. A.: Vystavka kartin »Sojuza molodeži« v Peterburge [Die Gemäldeausstellung des »Bundes der Jugend« in Petersburg]. – *Ogonek,* St. Petersburg, 1913, Nr. 48.

Примечания

1 Д. Покровский: Тревогой и пламенем. Неопубликованная рукопись, без даты, с. 16. Частное собрание, Москва.
2 Относительно даты поездки Филонова в Иерусалим нет единого мнения. Есть достаточные основания считать, что эта поездка состоялась в 1907 г., поскольку в «Автобиографиях» Филонов упоминает, что он совершил эту поездку в период занятий в студии Льва Дмитриева-Кавказского, т. е. между 1903 и 1908 гг. (П. Филонов: Автобиографии, 1929–1930 гг. Рукопись в Центральном государственном архиве литературы и искусства [ЦГАЛИ], Москва, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 22–23.) Это подтверждает Вера Аникиева в своей неопубликованной статье, написанной для каталога выставки произведений Филонова в Русском музее в Ленинграде в 1929–1930 гг. См. «Автобиографии» (в английском переводе) в кн.: N. Misler and J. Bowlt: *Pavel Filonov: A Hero and His Fate.* Austin, Silvergirl, 1983, с. 120. Также см. Вера Аникиева: Филонов (в английском переводе), там же, с. 55.
3 Петр Бучкин, учившийся вместе с Филоновым в Академии художеств, вспоминает, что когда Филонов записался на занятия, он был «жизнерадостный, румяный, очень общительный», но вскоре после летних каникул – «его не узнать, бледный, без улыбки». П. Бучкин: *О том, что в памяти.* Ленинград, Художник РСФСР, 1963, с. 50.
4 П. Филонов: Дневники, запись от 1 декабря 1936 г. Машинописная копия в собрании Института современой русской культуры, Лос-Анжелес, с. 29.
5 П. Филонов: Основа преподавания изобразительных искусств по принципу чистого анализа как высшая школа творчества, система «Мировой расцвет». Выступление, 1923 г. Рукопись в ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 8. Неопубликованная рукопись без даты, с. 18. Частное собрание.
6 Б. Григорьев: Линия. В кн.: А. Толстой и др.: *Борис Григорьев. Рассея.* Берлин, Эфрон, и Потсдам, Мюллер, 1922. Пагинация отсутствует.
7 П. Филонов: Дневники, запись от 2 июня 1936 г., с. 43. Ученик Филонова Николай Лозовой вспоминал, что Кранах, Дюрер и Гольбейн были среди любимых художников Филонова, и что он также очень высоко ценил Леонардо да Винчи. Хочу поблагодарить за эту информацию Александра Лозового, сына художника.
8 П. Филонов: Автобиографии. ЦГАЛИ, ед. хр. 22, л. 6.
9 Н. Кузьмин: *Давно и недавно.* Москва, Советский художник, 1982, с. 262.
10 Б. А.: Выставка картин «Союза молодежи». – *Огонек,* СПб., 1913, № 48.
11 Н. Брешко-Брешковский: Выставка «Союз молодежи». – *Биржевые ведомости,* СПб., 13 апреля 1911 г., с. 6.

11 N. Breško-Breškovskij: Vystavka »Sojuz molodeži« [Die Ausstellung »Bund der Jugend«]. – *Birževye vedomosti,* St. Petersburg, 1911, 13. April, S. 6.
12 Ebenda.
13 P. Filonov: Vystuplenie Filonova na konferencii [Vortrag Filonows bei einer Konferenz], ca. 1925. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 16, Blatt 1. Englische Übersetzung (»Lecture at a Conference in the Department of Painting at the Academy of Arts«) in Misler/Bowlt, op. cit., S. 203.
14 N. Moleva, E. Beljutin: *Russkaja chudožestvennaja škola vtoroj poloviny XIX–načala XX veka* [Die russische Kunstschule der zweiten Hälfte des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts]. Moskau, Iskusstvo, 1967, S. 293.
15 P. Filonov: Avtobiografii. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 23, Blatt 6. Englische Übersetzung in Misler/Bowlt, op. cit., S. 122.
16 Nach Moleva/Beljutin, op. cit., S. 296.
17 Brief von Arkadi Rylow an Wassili Sawinski, datiert 17. November 1932. Zitiert in Moleva/Beljutin, op. cit., S. 293.
18 Ebenda, S. 297.
19 P. Filonov: Osnovnye položenija analitičeskogo iskusstva [Die Grundprinzipien der analytischen Kunst], ca. 1923. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 10. Englische Übersetzung (»The Basic Tenets of Analytical Art«) in Misler/Bowlt, op. cit., S. 147.
20 P. Filonov: Pis'mo Baskančinu [Brief an Baskantschin], 1940. Manuskript im ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 31, Blatt 5. Englische Übersetzung (»Letter to Baskanchin«) in Misler/Bowlt, op. cit., S. 292.
21 P. Čistjakov: Risunok [Die Zeichnung]. – In: N. Moleva, E. Beljutin: *P. P. Čistjakov. Teoretik i pedagog* [P. P. Tschistjakow. Theoretiker und Pädagoge]. Moskau, Akademija chudožestv, 1953, S. 120.
22 Ebenda, S. 154.
23 Ebenda, S. 138.
24 P. Čistjakov: Ob anatomii [Über Anatomie]. – In: E. Beljutin, N. Moleva: *P. P. Čistjakov. Pis'ma, zapisnye knižki, vospominanija 1832–1919* [P. P. Tschistjakow. Briefe, Notizbücher, Erinnerungen 1832–1919]. Moskau, Iskusstvo, 1953, S. 322.
25 P. Čistjakov: Mnenie Akademika živopisi P. P. Čistjakova [Meinung des Akademiemitglieds P. P. Tschistjakow]. – In: Beljutin/Moleva, op. cit., S. 456.
26 Filonow schrieb in seiner Tagebucheintragung vom 12. Juni 1932: »Ich habe nie mit Begeisterung, sondern nur mit kühler Kalkulation gezeichnet.« Zitiert in (E. Glebova): Dnevniki Filonova v vospominanijach ego sestry Glebovoj [Filonows Tagebücher in den Erinnerungen seiner Schwester Glebowa]. – *SSSR. Vnutrennie protivorečija.* Benson, Vermont, Chalidze, 1984, Nr. 10, S. 228.
27 Manifest *Intimnaja masterskaja živopiscev i risoval'ščikov »Sdelannye kartiny«* [Intime Werkstatt der Maler und Zeichner »Gemachte Bilder«]. St. Petersburg, 1914. Englische Übersetzung in Misler/Bowlt, op. cit., S. 135.

12 Там же.
13 П. Филонов: Выступление Филонова на конференции, ок. 1925. Рукопись в ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 16, л. 1. Английский перевод («Lecture at a Conference in the Department of Painting at the Academy of Arts») в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 120.
14 Н. Молева и Э. Белютин: *Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX века.* Москва, Искусство, 1967, с. 293.
15 П. Филонов: Автобиографии. ЦГАЛИ, ед. хр. 22, л. 6. Английский перевод в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 122.
16 Молева и Белютин, ук. соч., с. 296.
17 Письмо Аркадия Рылова Василию Савинскому от 17 ноября 1932 г. Цитируется в кн.: Молева и Белютин, с. 293.
18 Там же, с. 297.
19 П. Филонов: Основные положения аналитического искусства, ок. 1923. Рукопись в ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 10. Английский перевод («The Basic Tenets of Analytical Art») в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 147.
20 П. Филонов: Письмо Басканчину, 1940. Рукопись в ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 31, л. 5. Английский перевод («Letter to Baskanchin») в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 292.
21 П. Чистяков: Рисунок. – В кн.: Н. Молева и Э. Белютин: *П. П. Чистяков. Теоретик и педагог.* Москва, Академия художеств, 1953, с. 120.
22 П. Чистяков, ук. соч., в кн.: Молева и Белютин, ук. соч., с. 154.
23 Там же, с. 138.
24 П. Чистяков: Об анатомии. – В кн.: Е. Белютин и Н. Молева: *П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания 1832–1919.* Москва, Искусство, 1953, с. 322.
25 П. Чистяков: Мнение Академика живописи П. П. Чистякова. – В кн.: Белютин и Молева, ук. соч., с. 456.
26 Филонов записал в своем дневнике 12 июня 1936 г.: «Никогда не рисую с увлечением, а с холодным расчетом». Цит. по (Е. Глебова): Дневники Филонова в воспоминаниях его сестры Глебовой. – *СССР. Внутренние противоречия,* Бенсон, Вермонт, Чалидзе, 1984, № 10, с. 228.
27 Манифест *Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины».* СПб., 1914. Английский перевод в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 135.
28 С. Исаков: *М. Авилов.* Ленинград – Москва, Искусство, 1941, с. 9.
29 И. Буяльский: *Анатомические записки для обучающихся живописи и скульптуре в Императорской Академии художеств.* Санкт-Петербург, Прохоров, 1860, с. III.
30 К. Эренберг, Г. Рихель и др.: *Практический самоучитель изящных искусств.* Москва, Бахметьев, 1872, с. 53.

28 S. Isakov: *M. Anilov.* Leningrad–Moskau, Iskusstvo, 1941, S. 9.
29 I. Bujal'skij: *Anatomičeskie zapiski dlja obučajuščichsja živopisi i skul'pture v Imperatorskoj Akademii chudožestv* [Anatomische Aufzeichnungen für die Studenten der Malerei und der Skulptur an der Kaiserlichen Akademie der Künste]. St. Petersburg, Prochorov, 1860, S. III.
30 K. Erenberg, G. Richel' u.a.: *Praktičeskij samoučitel' izjaščnych iskusstv* [Praktisches Lehrbuch zum Selbststudium der schönen Künste]. Moskau, Bachmet'ev, 1872, S. 53.
31 P. Filonov: Deklaracija »Mirovogo Rascveta« [Deklaration des »Welterblühens«]. – *Žizn iskusstva,* Petrograd, 1923, Nr. 20, S. 14. Englische Übersetzung in Misler/Bowlt, op. cit., S. 170.
32 Bujal'skij, op. cit., S. III.
33 L. Obolenskij: *Naučnye osnovy krasoty i iskusstva* [Die wissenschaftlichen Grundlagen der Schönheit und der Kunst]. St. Petersburg, Vajsberg und Geršunin, 1902, S. XIII.
34 Erenberg und Richel', op. cit., S. 53, 55 und 57.
35 Ebenda, S. 57.
36 P. Čistjakov: Risunok. – In: Moleva/Beliutin: *P. P. Čistjakov. Teoretik i pedagog,* S. 146.
37 Ebenda, S. 147.
38 Ebenda, S. 156.
39 N. Lozovoj: Analitičeskij metod P. N. Filonova [P. N. Filonows analytische Methode]. Undatiertes, unveröffentlichtes Manuskript, S. 5. Privatarchiv, Moskau.
40 (E. Glebova): Dnevniki Filonova, op. cit., S. 132.
41 Breško-Breškovskij, op. cit.
42 B. A., op. cit.
43 (E. Glebova): Dnevniki Filonova, op. cit., S. 155.
44 Siehe P. Filonov: Pis'mo Baskančinu. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 31, Blatt 4. Englische Übersetzung in Misler/Bowlt, op. cit., S. 294.
45 Von der Titelseite des Katalogs des Wilhelm-Winter-Museums: *Illjustrirovannyj Katalog vystavki i muzeja Vil'gel'ma Vintera* [Illustrierter Katalog des Ausstellungskabinetts und Museums Wilhelm Winter]. Vilnius, Žirmunskij, 1896.
46 Zitiert in T. Stanjukovič: *Kunstkamera Peterburgskoj Akademii nauk* [Die Kunstkammer der Petersburger Akademie der Wissenschaften]. Moskau–Leningrad, Akademija nauk, 1953, S. 29.
47 Ebenda, S. 30.
48 *Illjustrirovannyj Katalog vystavki i muzeja Vil'gel'ma Vintera,* S. 30.
49 Pokrovskij, op. cit., S. 22.
50 In seiner Beschreibung des »Festmahls der Könige« sprach Welimir Chlebnikow von einem »Festmahl der Leichen«. V. Chlebnikov: Ka. – In: *Moskovskie mastera* [Moskauer Meister]. Moskau, 1916, S. 55.
51 (E. Glebova): Dnevniki Filonova, op. cit., S. 133.
52 Siehe P. Filonov: Vystuplenie na dispute AChRRa [Rede bei der AChRR-Debatte], 1924 oder 1926. Manuskript im

31 П. Филонов: Декларация «Мирового Расцвета». – *Жизнь искусства,* Петроград, 1923, № 20, с. 14. Английский перевод в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., p. 170.
32 Буяльский, ук. соч., с. III.
33 Л. Оболенский: *Научные основы красоты и искусства.* СПб, Вайсберг и Гершунин, 1902, с. XIII.
34 Эренберг и Рихель, ук. соч., сс. 53, 55, 57.
35 Там же, с. 57.
36 П. Чистяков: Рисунок. – В. кн.: Молева и Белютин: *П. П. Чистяков. Теоретик и педагог,* с. 146.
37 Там же, с. 147.
38 Там же, с. 156.
39 Н. Лозовой: Аналитический метод П. Н. Филонова. Недатированная, неопубликованная рукопись, с. 5. Частное собрание, Москва.
40 (Е. Глебова): Дневники Филонова, ук. соч., с. 132.
41 Брешко-Брешковский, ук. соч.
42 Б. А., ук. соч.
43 (Е. Глебова): Дневники Филонова, ук. соч., с. 155.
44 См. П. Филонов: Письмо Басканчину. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 31, л. 4. Английский перевод («Letter to Baskanchin») в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 294.
45 Из первой страницы *Иллюстрированного Каталога выставки и музея Вильгельма Винтера.* Вильнюс, Жирмунский, 1896.
46 Цит. по: Т. Станюкович: *Кунсткамера Петербургской Академии наук.* Москва–Ленинград, Академия наук, 1953, с. 29.
47 Там же, с. 30.
48 *Иллюстрированный Каталог выставки и музея Вильгельма Винтера,* с. 30.
49 Покровский, ук. соч., с. 22.
50 В своем описании «Пира королей» Велимир Хлебников упомянул о «пире трупов». В. Хлебников: Ка. – В кн.: *Московские мастера,* Москва, 1916, с. 55.
51 (Е. Глебова): Дневники Филонова, ук. соч., с. 133.
52 См. П. Филонов: Выступление на диспуте АХРРа, 1924 или 1926. Рукопись в ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 18, л. 2. Английский перевод («Presentation at the AkhRR Debate») в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 200.
53 См. П. Филонов: Основные положения. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 10. Английский перевод в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 150.
54 Лозовой, ук. соч., с. 5.
55 Говоря об участии Филонова во второй выставке «Союза молодежи» в апреле–мае 1911 г. (на этой выставке была представлена его картина «Головы», тогда не имевшая названия), Николай Брешко-Брешковский заявил, что «каждый сустав прочувствован с такой анатомической точностью, которая заставляет невольно вспомнить Врубеля» (Брешко-Брешковский, ук. соч.). Как Врубель, так и его эпигон Эберлинг

ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 18, Blatt 2. Englische Übersetzung (»Presentation at the AKhRR Debate«) in Misler/Bowlt, op. cit., S. 200.

53 Siehe P. Filonov: Osnovnye položenija. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 10. Englische Übersetzung in Misler/Bowlt, op. cit., S. 150.

54 Lozovoj, op. cit., S. 5.

55 In seiner Beschreibung von Filonows Beitrag zur zweiten »Bund-der-Jugend«-Ausstellung im April–Mai 1911 (die Filonows »Köpfe« enthielt, damals aber ohne Titel) stellte Nikolai Breschko-Breschkowski fest, daß »jedes Gelenk mit einer solchen anatomischen Präzision aufgefaßt ist, daß man unwillkürlich an Wrubel denken muß« (Breško-Breškovskij, op. cit.). Sowohl Wrubel als auch sein Epigone Eberling verdankten ihren Ruf als »Dekadente« zum Teil ihren Illustrationen zu Michail Lermontows Poem »Der Dämon«. (M. Lermontov: *Sočinenija* [Werke]. Moskau, Kušnerev, 1891; und M. Lermontov: *Demon,* St. Petersburg, Golike und Vilborg, 1910.)

56 P. Filonov: Otvečaite že nam, mudrecy-pedagogi. [Antwortet uns doch, weise Pädagogen]. Undatiertes, unveröffentlichtes Manuskript, S. 1. Privatarchiv, Moskau.

57 Filonow schrieb: »Zerlege den Gegenstand deiner Beobachtung und sein Bild wie mit dem Skalpell.« Siehe P. Filonov: Osnovnye položenija. ZGALI, f. 2348, op. 1, ed. chr. 10. Englische Übersetzung in Misler/Bowlt, op. cit., S. 150.

(Übersetzung aus dem Englischen: John Matheson)

получили репутацию «декадентов» частично в связи с иллюстрированием поэмы Михаила Лермонтова «Демон» (М. Лермонтов: *Сочинения.* Москва, Кушнерев, 1891, и М. Лермонтов: *Демон.* Пб., Голике и Вильборг, 1910, соответственно).

56 П. Филонов: Отвечайте же нам, мудрецы-педагоги. Недатированная, неопубликованная рукопись, с. 1. Частное собрание, Москва.

57 Филонов писал: «Режь объект изучения и письма, как скальпелем». См. П. Филонов: Основные положения. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, ед. хр. 10. Английский перевод в кн.: N. Misler and J. Bowlt, ук. соч., с. 150.

(Перевод с английского: Илья Левин)

Dokumentarische Texte

Intime Werkstatt der Maler und Zeichner »Gemachte Bilder«

Im Namen der ewigen und großen Kraft, die in uns lebt, der Kraft der Schaffenden, die die Erde schmücken, der Kraft der Menschen, die im Sterben erkennen, daß sie auf der Erde ihre Spur und ihre Arbeit hinterlassen haben, sagen wir:

Unser Ziel ist, Gemälde und Zeichnungen zu erarbeiten, die mit aller Schönheit beharrlicher Arbeit gemacht sind, da wir wissen, daß das Wertvollste an einem Gemälde oder an einer Zeichnung die kraftvolle Arbeit des Menschen an einem Ding ist, in dem er sich selbst und seine unsterbliche Seele offenbart.

Wir sind mit allen Errungenschaften der Kunst einverstanden, aber wir hassen ihre Ausbeuter und Parasiten, die nur nehmen und reden, reden und nehmen, die das Alte mit ihren Worten und das Neue durch ihre Arbeit entweihen.

Die Kritik in ihrer derzeitigen Verfassung lehnen wir ab, aber wir glauben, daß früher oder später ein Genie der Kritik erscheinen wird – es wird die Schafe von denen trennen, die die Schafe scheren; ohne Zweifel wird dies ein Mensch sein, der sich um der Kunst willen von Vater und Mutter lossagt, und hinter seinem Rücken wird sich keine Masse Mensch seiner Partei festsetzen, um mit ihren Ansichten zweifellos auf eine freie Begründung seines Prinzips und seines Kanons einwirken zu wollen.

Wir teilen die Welt nicht in zwei Kreise – Ost und West –, sondern wir stehen im Zentrum der Weltkunst, im Zentrum eines kleinen, fortschrittlichen Häufleins hartnäckiger Arbeiter – der Eroberer der Malerei und der Zeichnung.

Was wir sagen, bezieht sich ausschließlich auf gemachte Gemälde und gemachte Zeichnungen, und wir behaupten, daß die enorme, dem Gemälde gleichrangige Bedeutung der Zeichnung seit langem verlorengegangen ist, sie hat sich in der Graphik und in Studien zu Gemälden aufgelöst, während doch die Zeichnung an sich ein Koloß sein sollte, keine Dienerin der Malerei oder der Graphik.

Документальные тексты

Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины»

От лица и во имя вечной и великой силы, живущей в нас, силы творящих, украшающих землю, силы людей, которые, умирая, сознают, что они оставили на земле свой след и свою работу, мы говорим:

Цель наша – работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке – это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу.

Мы согласны со всеми завоеваниями искусства, но мы ненавидим его эксплуататоров и чужеядных, берущих и говорящих, говорящих и берущих, оскверняющих старое – словами, а новое – работой.

Критику в нынешнем ее состоянии мы отрицаем, но мы верим, что явится рано или поздно гений критики; он отделит овец от стригущих овец; безусловно это будет человек, отрекшийся для искусства от отца и от матери, за спиной его не гнездится толпа людей его партии, чьи взгляды, без сомненья, влияют на свободную обоснованность его принципа и его канона.

Мы не делим мира на два уезда – восток и запад, но мы стоим в центре мировой жизни искусства, в центре маленькой и передовой кучки упорных рабочих – завоевателей живописи и рисунка.

Говорящееся нами относится исключительно к сделанным картинам и сделанным рисункам, и мы утверждаем, что давно уже громадно-равноценное картине значение рисунка утеряно, оно растворилось в графике и в эскизах к картинам, в то время как рисунок должен быть громаден как таковой – не слуга живописи, не слуга графики.

Мы восстанавливаем права рисунка.

Относительно живописи мы говорим, что боготворим ее введенную, въевшуюся в картину, и это мы первые открываем новую эру искусства – век сделанных картин и сделанных рисунков, и на

Wir stellen die Rechte der Zeichnung wieder her.

Von der Malerei sagen wir, daß wir die in das Bild eingeführte und das Bild durchdringende Malerei vergöttern und daß wir als erste eine neue Ära der Kunst einleiten – das Zeitalter der gemachten Gemälde und der gemachten Zeichnungen; und in unsere Heimat übertragen wir den Schwerpunkt der Kunst, in unsere Heimat, die so unvergeßlich wunderbare Kathedralen schuf und die Kunst des häuslichen Handwerks und der Ikonen.

Wir glauben an uns und an unser Ziel, und für uns kommen die Worte »gemachtes Gemälde«, »gemachte Zeichnung« den Worten »Basiliuskathedrale«, »Kathedrale des heiligen Johannes zu Lyon« gleich.[1]

Man kann nicht zum Eroberer der Offenbarungen und der Geheimnisse der Kunst werden, ohne als ganz einfacher Arbeiter der Kunst angefangen zu haben. Eine Offenbarung geschieht erst nach langjähriger und beharrlicher Arbeit; und hierauf gestützt, reißen wir den Doppelgesichtigen, die sich zu den Erfindern des Neuen zählen, die Maske weg. Das Neue wird durch Arbeit erschlossen, aber Arbeiter gibt es bei uns nicht in einer Zeit, da wir Heere von Kärrnern der Kunst brauchten, damit ein oder zwei Künstler auf deren Gebeinen unsterbliche Dinge schaffen könnten.

Jenen, die uns verstehen, sagen wir:

»In Rußland gibt es keine gemachten Gemälde und keine gemachten Zeichnungen, sie sollen aber so sein, daß die Menschen aus allen Ländern der Welt nach Rußland kommen, um sie anzubeten.

Macht Gemälde und Zeichnungen, die in ihrer übermenschlichen Willensanspannung den steinernen Kirchen des Südostens und des westlichen Rußlands gleich sind. Sie werden euer Schicksal am Tag des Jüngsten Gerichtes der Kunst entscheiden, und wisset, dieser Tag ist nah.«

Kakabadse
Kirillowa
Lasson-Spirowa
Pskowitinow[2]
Filonow

St. Petersburg, März 1914

(Druckfaltblatt mit einer Reproduktion des »Festmahls der Könige« von P. N. Filonow auf der Vorderseite)

нашу Родину переносим центр тяжести искусства, на нашу Родину, создавшую незабываемо дивные храмы, искусство кустарей и икон.

Мы верим в себя и в нашу цель и для нас слова «сделанная картина», «сделанный рисунок» равны по значению «Василий Блаженный», «Собор святого Жана в Лионе».[1]

Завоевателем откровений и тайн искусства сделаться нельзя, не быв чернорабочим искусства. Откровение выявляется долголетней упорной работой, основываясь на этом, мы срываем двойные лица с тех, кто причисляет себя к открывателям нового – его открывают работой, а рабочих у нас нет в то время, как нужны полчища чернорабочих искусства для того, чтобы на их костях один, двое дали бессмертные вещи.

Понявшим высказанное нами мы говорим:

«В России нет сделанных картин и сделанных рисунков, и они должны быть такими, чтобы люди всех стран мира приходили на них молиться.

Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам Юго-Востока, Запада России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства и знайте, день этот близок».

Какабадзе
Кириллова
Лассон-Спирова
Псковитинов[2]
Филонов

С.-Петербург, март 1914

(Типографский буклет, на обложке которого репродуцирован «Пир королей» П. Н. Филонова)

Pawel Nikolajewitsch Filonow

Brief an M. W. Matjuschin (1914)

Michail Wassiljewitsch, zu unserem Gespräch muß ich noch folgendes sagen: Obwohl ich Ihnen gegenüber vollständig aufrichtig war, habe ich mich dabei doch unwillkürlich nach den Umständen gerichtet, wie sie sich ergaben. Der Kern unseres Gesprächs ist die reine Kunst und das Unausweichliche, das man für sie tun muß. Da wir überhaupt – wie gestern – auch früher wenig miteinander geredet haben, soll dies Gespräch das letzte gewesen sein, in dem ich mich nicht so geäußert habe, wie ich muß. Jetzt werde ich mit Ihnen ohne unausgesprochene Gedanken und ohne jede Barriere reden. Ich sehe die Kunst vor mir objektiv wie einen Feuerstein oder ein Stück Eisen, und alles, was nicht dazugehört, schiebe ich weg. Ich handle wie ein Feldherr, der die Schwerverwundeten und Kranken liegenläßt und entweder allein oder mit den Besten vorwärts geht, und das ist keine Grausamkeit, das ist Mitleid und allerzärtlichste Sorge um die Besten und Stärksten, die ebenso zugrunde gingen wie die Kranken, wenn sie sich mit ihnen abgäben. Das ist ein kleiner Prolog, und jetzt zum Kern der Sache: Ich spreche kühn und offen aus, wovon ich überzeugt bin, und wenn Sie das im Augenblick von mir abstößt, so bin ich überzeugt, ja ich weiß – schon nach Ihrem ersten Versuch, Ihre Kräfte damit zu vergeuden, daß Sie eine Gesellschaft mit weiß Gott wem gründen, werden Sie sehen, daß Sie im Moment mit niemand anderem arbeiten können als mit mir und Malewitsch[3]. Das wird das Zentrum sein: ich, Sie und er und niemand anderes. (Die Reihenfolge, in der ich schreibe »ich, Sie und er«, ist von mir bewußt und ohne Irrtum gewählt – wenn dies anders wäre, würde ich anders schreiben.) Wobei weder Sie noch er ein Ding oder einen Menschen, der für unsere Sache notwendig ist, so unfehlbar auswählen können wie ich. Die Burljuks[4] lehne ich rundweg ab. Sie haben mit neuer Kunst im Augenblick nichts zu tun, sondern mit deren Ausbeutung. Mir ist so etwas ganz und gar fremd.

Meine Kunst bezeichne ich als »doppelten Naturalismus«, Malewitsch die seine als »transrationalen Realismus«. Meine Kunst ist durch nichts zu schlagen; die Definition »doppelter Naturalismus« ist wahrhaftig

Павел Николаевич Филонов

Письмо М. В. Матюшину (1914)

Михаил Васильевич, по поводу моего с Вами разговора должен сказать следующее: несмотря на то, что я был с Вами совершенно искренен, но я невольно применился к обстоятельствам, вытекавшим из него. Сущность нашего разговора – это чистое искусство, и то неизбежное, что надо для него сделать. Так как мы с Вами вообще мало говорили как вчера, так и ранее, то пусть этот разговор будет последним, в котором я не высказался так, как должен. Теперь я буду говорить с Вами без недомолвок и перегородок. Я вижу перед собой искусство объективно, как кремень или кусок железа, и все, что к нему не относится, я устраню. Я поступлю так, как поступит полководец, который тяжело раненых и больных оставит, а пойдет или один или с самыми лучшими, и это не будет беспощадность – это будет жалость и самая нежная забота о тех лучших и сильных, которые пропадут так же хорошо, как и больные, если с ними свяжутся. Это маленький пролог, а теперь по существу, и я смело и прямо скажу то, в чем я уверен, и если в данный момент это Вас оттолкнет от меня, то я уверен, я знаю, что после первой же Вашей попытки расходовать Ваши силы на то, чтобы организовать общество с борку да с сосенки, Вы увидите, что в данный момент Вам работать не с кем, кроме меня и Малевича.[3] Это будет центр: я, Вы и он и никто иной (порядок, в котором я пишу «я, Вы и он» мною ставится сознательно и безошибочно – если бы он был иным, я бы написал в любом порядке иначе). Причем ни Вы, ни он не могли бы так безошибочно выбрать вещь или человека, нужного для нашего дела, как я. Бурлюков[4] я отрицаю начисто. Они относятся в данный момент не к новому искусству, а к эксплоатации нового искусства. Я же от этого дела далек и чужд.

Свое искусство я называю «двойной натурализм», Малевич свое называет «заумный реализм». Мое искусство не убить ничем; его определение – «двойной натурализм» – верное и жизненное; искусство Малевича и его определение «заумный реализм» тоже глубоко и верно обоснованы, и я

und lebenswichtig; Malewitschs Kunst und ihre Definition »transrationaler Realismus« sind ebenfalls tief und wahr begründet, und ich weiß, wohin er noch gehen kann. Sie aber treten in dieser Sache ein als »Mensch der neuen Kunst«, als unbedingt notwendiger, unabhängig davon, daß Sie als Künstler kein so versierter Praktiker sind wie wir. (Dies in Klammer gesetzt – man brauchte es gar nicht zu schreiben, oder vielleicht doch, auf jeden Fall – es ist eine wertvolle Klärung.)

Ich und einige Menschen, die ich kenne (Kirillowa, Lasson, Kakabadse, nur die drei, ich bin der vierte; Pskowitinow[5] ist ein Mißverständnis, ein Überbleibsel jenes Mitleids, das auch Ihnen bekannt ist), haben eine Gesellschaft gegründet[6], aufbauend auf einer Idee , die sich organisch aus der Tiefe der Bedürfnisse der russischen Kunst ergibt. Ihr muß die Weltherrschaft gehören, ihr muß sie zweifellos gehören, was ich auch erreichen werde, wenn auch allein. Jetzt wollen Sie eine Gesellschaft gründen – gründen Sie, suchen Sie sich Leute –, man kann sogar eine Filaret-Gesellschaft[7] gründen oder eine Erzengel-Michael-Kammer[8], aber das wird gegenüber meinem Kreis etwas Künstliches sein, und Ihr Platz ist bei uns und nirgendwo sonst. Sie wollen die Idee Ihrer Gesellschaft mit den Ideen von Jelena Guro[9] verknüpfen, aber es gibt keine Wahrheit im Namen von Jelena Guro, Matjuschin, Filonow oder sonst irgend jemandem; es kann nur eine Wahrheit im Namen der ewigen Vorwärtsbewegung und des ewigen und notwendigen Zieles geben – alles übrige sind falsche Wahrheiten.

Sie wollten schon vor drei Wochen bei Burzew[10] einen Raum mieten, aber Sie haben ja keine Leute und keine Bilder; Ihre Idee wird zusammenbrechen, die Idee, einen guten Arbeiter auf einer Ausstellung sich in ganzer Größe entfalten zu lassen, wenn Schlaumeier wie die Rosanowa[11] Ihnen ihre Makulatur anschleppen, Sachen, die Purischkewitschs[12] Aufsätzen über den Nutzen der absoluten Monarchie für die Liebhaber von dunklem Wasser entsprechen. Ja, zu Ihnen werden viele kommen. Warum auch nicht zu Matjuschin gehen, der gescheite Bücher herausgegeben und Musik für Krutschonych[13] geschrieben hat, der Gleizes und Metzinger übersetzt hat (Je. Nisen hat das übersetzt, aber das ist ganz egal, die Idee stammt bestimmt von Ihnen)[14]; er wird wie gute Butter den Brei nicht verderben. Aber Sie werden entweder in diesem Brei herumrühren oder, viel wahrscheinlicher, ihn auslöffeln müssen, und mit dieser Aussicht sich in so ein Unternehmen hineinziehen zu lassen ist völlig sinnlos.

знаю, до чего может дойти он. Вы же войдете в это дело как «человек нового искусства», необходимо нужный, независимо от того, что как художник Вы не такой практик, как мы. (Это помещенное в скобку можно бы и не писать, но можно и написать – это ценное разъяснение.)

Я и люди, которых я знаю (Кириллова, Лассон, Какабадзе – только трое, я четвертый; Псковитинов[5] – недоразумение, остатки той жалости, о которой и Вам известно) основали общество[6], основываясь на идее, которая органически вытекает из глубины запросов русского искусства, которому должно, безошибочно должно принадлежать мировое господство, что я и сделаю, хотя бы один. Теперь Вы хотите основать общество, – основывайте, набирайте, – можно же основать филаретовское общество[7] или палату архангела Михаила[8], но это будет искусственно по отношению к моему кружку и Ваше место у нас и нигде иначе. Вы хотите связать идею Вашего общества с идеями Елены Гуро[9], но не может быть истины во имя Елены Гуро, Матюшина, Филонова или любого иного; может быть истина во имя вечного движения вперед и вечной и нужной цели, остальное – истины подставные.

Вы уже три недели тому назад хотели взять у Бурцева[10] помещение, а ведь у Вас нет людей, нет картин; у Вас может рухнуть Ваша идея развернуться на выставке во всю величину хорошему работнику, если такие ловкачи, как Розанова[11], натащат Вам свою макулатуру, свои вещи, параллельные сочинениям Пуришкевича[12] о пользе неограниченной монархии для любителей темной воды. Да, к Вам пойдут многие, от чего не пойти к Матюшину, издавшему несколько дельных книжек, написавшему музыку для Крученых[13], переведшему Глеза и Меценже (это перевела Е. Низен, но это все равно – идея наверно Ваша);[14] он как хорошее масло каши не испортит; но Вам придется или возиться в этой каше или, вернее, ее расхлебывать, а такою перспективой Вам себя в это предприятие втягивать незачем.

Ясно ли Вам то, что я говорю? Уверен, что ясно, и слабость Ваша как человека в этом выяснении пусть никакой руководящей роли не играет в этом деле художника.

Это письмо не позволяет мне развернуть Вам те проэкты, которые вытекают из моей идеи «сделанные картины и рисунки» и «русском искусстве

Ist Ihnen klar, was ich sage? Ich bin überzeugt, daß es klar ist, und Ihre von mir klargestellte Schwäche als Mensch sollte in dieser künstlerischen Angelegenheit keine tragende Rolle spielen.

Dieser Brief gestattet mir nicht, Ihnen die Projekte zu erläutern, die sich aus meiner Idee »gemachte Gemälde und Zeichnungen« und »die russische Kunst als Zentrum der Weltkunst« ergeben, aber bereits aus diesen beiden Aufgaben wird klar, welcher Art sie sind. Wenn Sie diesen Brief nicht so verstehen, wie ich gern hätte, dann wird es bis zum Ende Ihrer Unternehmung keine weiteren Gespräche geben (einem baldigen Ende von der ideellen Seite her); wenn Sie ihn aber so verstehen, wie ich vermute, dann können wir eine gute Sache in Angriff nehmen, sie organisieren und weiterentwikkeln. Und wenn ich auch sage, daß ich sie allein machen werde, so darf ich doch hinzufügen: »Gebe Gott, daß hundert wie ich oder Sie Kraft genug für diese Sache haben, eine mathematisch wahre Sache.«

Mit Hochachtung
Filonow

Zu dieser zukünftigen Gesellschaft mit sechs Mitgliedern – Sie, Malewitsch, Kakabadse, Lasson, Kirillowa und ich –, alle mit gleichem Stimmrecht (wobei bei uns festgelegt ist, daß sogar wir nur je eine Arbeit ohne Jury ausstellen dürfen, alle übrigen bedürfen der Zustimmung), könnten wir auch die Schukowa[15] dazunehmen, obwohl das gut überlegt sein muß (man sagt, sie rieche nach Petrow-Wodkin[16]), und die Ljubawina[17]. Ich weiß, daß Sie mir hinsichtlich der Burljuks nicht glauben, aber so ein Projekt können die nur verflachen, und das werde ich nicht riskieren, ich werde es richtig, ohne den kleinsten Makel und ohne Risiko durchführen, und unser gesamter Kreis denkt genauso. Wenn Sie nicht begreifen, wie man mit Kulbin[18] und mit Ihnen befreundet sein kann, wie man zur Moskauer Schule gehören und gleichzeitig leeres Stroh über neue Kunst dreschen kann – ich jedenfalls habe dies sehr gut verstanden. Mehr als das, was ich gesagt habe, kann ich nirgends niederschreiben – da bin ich dann ein anderer als im Gespräch mit Ihnen; die einzigen, die an früher erinnern, sind die Ljubawina und die Schukowa. Die Ljubawina ist ein junger und frischer Mensch, mit ihr kann man arbeiten; die Schukowa kenne ich nicht so gut, habe nur von Ihnen über ihren Charakter gehört.

как центре мирового искусства», но уже из двух этих задач ясно, каковы они. Если Вы это письмо поймете не так, как я бы хотел, – дальнейших переговоров быть не может до конца Вашего предприятия (конца скорого с идейной стороны); если же Вы поймете его так, как предполагаю, то мы можем взяться за хорошее дело, его организовать и развить. И хотя я говорю, что сделаю его один, но я же могу сказать: «Дай Бог, чтобы у ста таких, как я или Вы, хватило сил на это дело, математически верное».

С уважением к Вам
Филонов

Таким образом к этому предполагаемому обществу из 6 членов – Вы, Малевич, Какабадзе, Лассон, Кириллова и я – имеющих равные голоса (причем у нас установлено, что даже мы не имеем право выставлять более одной вещи без жюри, остальные проходят с общего решения) мы могли бы взять, хотя это надо будет хорошо обсудить, Жукову[15] (так как она, говорят, пахнет Петровым-Водкиным[16]) и Любавину.[17] Я знаю, что Вы не поверите мне относительно Бурлюков, но они такое дело могут лишь опошлить, а я этим рисковать не буду, я буду его делать верно, без малейшего пятнышка и риска, и весь наш кружок думает то же. Если Вы не сознаете, как можно дружить с Кульбиным[18] и с Вами, быть в Московской школе и разводить бобы о новом искусстве, то я это понял очень хорошо. Более того, что я сказал, мне писать негде – я здесь другой, чем в разговоре с Вами; единственно, что напоминает меня прежнего – это Любавина и Жукова, но Любавина – человек молодой и свежий, с ней можно работать, а Жукову я не знаю совершенно, слышал о ней от Вас как о человеке.

(РО ГТГ, ф. 25, ед. хр. 11, лл. 1–2. Автограф. Впервые опубликован в отрывках: Е. Ф. Ковтун: Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов). – В. кн.: *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год.* Л., 1979.

(Handschriftenabteilung der GTG, f. 25, ed. chr. 11, Blatt 1–2. Autograph. Erstmals in Auszügen publiziert in: E. F. Kovtun: Iz istorii russkogo avangarda (P. N. Filonov) [Aus der Geschichte der russischen Avantgarde (P. N. Filonov)]. – In: *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god.* Leningrad, 1979.

Pawel Nikolajewitsch Filonow

Deklaration des »Welterblühens«

Ich weise absolut alle Glaubenslehren in der Malerei – von den extrem rechten bis zum Suprematismus und Konstruktivismus wie auch ihre gesamte Ideologie als unwissenschaftlich zurück. Kein einziger ihrer Anführer konnte malen, zeichnen oder analytisch durchdenken, »was, wie und wozu« er malt.

Ich erkläre Picassos »Reformation« als lediglich »scholastisch-formal und in ihrem Kern bar jeglicher revolutionären Bedeutung«; ich erkläre ferner, daß es zwei methodische Zugänge zu einem Objekt und seiner Lösung gibt, nämlich die »absolut spontane, analytisch-intuitive« und die »absolut wissenschaftliche und absolut analytisch-intuitive«; und schließlich, daß sich die Ideologie des Künstlers und seiner Bilder nach Konstruktion, Form, Farbe und Faktur durch Wissenschaft und Ideologie seiner eigenen Zeit (oder künftiger Zeiten) verändert.

***

»Realismus« ist das scholastische Abstrahieren lediglich zweier Prädikate vom Gegenstand: Form und Farbe. Und die Spekulation mit diesen Prädikaten ist Ästhetik.

Aufgrund der ästhetischen Spekulation »mit diesen zwei Prädikaten« fasse ich die gesamte Rechts-links-Front absolut zusammen und nenne sie »realistisch dem Wesen nach« – und den Realismus nenne ich eine veraltete Scholastik.

***

Vergeblich wird die realistische Front in einzelne Abteilungen gegliedert, vergebens versteckt sie sich hinter Gegenstandslosigkeit, Äpfeln, Raum, Kubofuturismus, Konterreliefs, Erfindungen, Proletariat und hinter dem Turm Tatlins und beruft sich dabei auf die Logik der Philosophie der Gegenstandslosigkeit und ihre Anekdoten über die Farbe. Die Analyse zeigt, daß überall ein und dieselbe Spekulation mit den »zwei Prädikaten des Realismus« herrscht; der Unterschied liegt lediglich in der Orthographie des Realismus, aber deswegen sieht der Künstler noch nicht die ganze Welt der Erscheinungsformen und des Lebens an sich. Er kennt weder sie noch sich selbst, er ließ alles verkümmern: Analyse,

Павел Николаевич Филонов

Декларация «Мирового Расцвета»

Я отрицаю абсолютно все вероучения в живописи от крайне правых, до супрематизма и конструктивизма, и всю их идеологию, как ненаучные. Ни один из их вождей не умел писать, рисовать, ни думать аналитически, «что, как и для чего» он пишет.

Я объявляю «реформацию» Пикассо «схоластически-формальною, и, по существу лишенною революционного значения»; что есть два метода подхода к объекту и разрешению: «абсолютно непредвзятый аналитически интуитивный» и «абсолютно научный и пребывающий аналитически-интуитивным»; что идеология художника и его картин, конструкция, форма, цвет, фактура меняется наукою и идеологиею его (или будущего) времени.

***

«Реализм» есть схоластическое отвлечение от предмета (объекта) только двух его предикатов: форма-цвет. А спекуляция этими предикатами – эстетика.

На эстетической спекуляции именно «этими двумя предикатами» я обобщаю авсолютно весь «право-левый» фронт и называю его «реалистическим по существу», а реализм отжившей схоластикой.

***

Напрасно реалистический фронт делится на течения, прикрывается беспредметностью, яблоками, пространством, кубо-футуризмом, контррельефом, изобретением, пролетарием, башнею Татлина, логизирует это философией беспредметности, анекдотом цвета. Анализ показывает, что везде одна и та же спекуляция «двумя предикатами реализма» да разница в орфографии реализма, но из-за них художник не видит целого мира явлений, жизни как таковой. Не знает ни их, ни себя, атрофировал анализ, интуицию, критическое мышление, личную инициативу, профессионально безграмотен. Законсервировался в схоластической

Intuition, kritisches Denken, Eigeninitiative; in professioneller Hinsicht ist er ein Analphabet. Er hat sich selbst konserviert in der scholastischen Philosophie der »Gegenständlichkeit der Form«, der »Ungegenständlichkeit der Form«, des »Farbcharakters der Ölfarbe« und der »dekorativen Faktur«; er hat dies alles zu einem Ritual gemacht und verkündet in unterschiedlichen Predigten immer ein und dasselbe »Wesen der beiden Prädikate«.

Ich definiere die folgenden, auf den ersten Blick unterschiedlichen Künstler als »identisch in der Scholastisierung des Intellekts«: Tschepzow = Malewitsch, Picasso = Ingres, Matjuschin = Petrow-Wodkin, Tichow = Bodarewski und Cézanne = Beljaschin. Überall das »Prinzip der zwei Prädikate« (Ausnahme: Mansurow[19]).

***

Da ich weiß, analysiere, sehe, intuitiv spüre, daß jedem beliebigen Objekt nicht nur zwei Prädikate innewohnen, Form und Farbe, sondern eine ganze Welt sichtbarer und unsichtbarer Phänomene, deren Emanationen, Reaktionen, Implikationen, Genesis, Sein, bekannte oder geheime Eigenschaften, denen ihrerseits manchmal unzählige Prädikate zukommen, so weise ich das Dogma des modernen Realismus der »zwei Prädikate« und all seine rechten und linken Sekten als unwissenschaftlich und tot zurück – ganz und gar.

An seine Stelle setze ich den wissenschaftlichen, analytischen, intuitiven Naturalismus, die Initiative dessen, der alle Prädikate des Objekts, der Phänomene der ganzen Welt, die sichtbaren und die dem bloßen Auge nicht sichtbaren Phänomene und Prozesse im Menschen selbst untersucht, die Ausdauer des forschenden Künstlers und das Prinzip des »biologisch gemachten Gemäldes«.

***

Ich lehne das »Reich der Finsternis« der derzeitigen russischen Kunstkritik – eine Schande für die Wissenschaft und die proletarische Lebensweise – ab wie auch ihre gängigen Schlagworte wie »Treib den Gaul zum Stall, aber gib ihm keinen Hafer« oder »Teile und herrsche« – sie machten auf parasitäre Weise genau diese Ideologie der Kastrierung durch den Realismus zu einem hyperfeinen rhetorischen Schnickschnack. Die Tätigkeit der »Stützen« der russischen Kunstkritik ist fruchtlos, grausam und unwissenschaftlich bis zum Verdrehen von Fakten (siehe den Artikel von Punin[20] in dem Buch

философии «предметности форм», «беспредметности форм», «масляного цвета», «декорационной фактуры», возвел все это в ритуал, проповедует по разному одну и ту же «сущность двух предикатов».

Я определяю следующих разных по видимости художников как «тождественно схоластивших интеллект»: Чепцов = Малевич, Пикассо = Энгр, Матюшин = Петров-Водкин, Тихов = Бодаревский, Сезанн = Беляшин. Везде принцип «реализма двух предикатов» (исключение Мансуров).[19]

***

Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, – то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов», и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, – начисто.

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженным глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип «биологически сделанной картины».

***

Я отрицаю все «темное царство» современной русской художественной критики, позорящее науку и пролетарский быт и его обиходные лозунги: «тащи, не пущай», «разделяй и властвуй», – паразитически доведшие до утонченной риторической белиберды ту же идеологию реалистического выхолащивания. Деятельность «столбов» русской художественной критики бесплодна, жестока, ненаучна до подтасовки фактов: (см. статьи Н. Пунина[20] в книге «Русское искусство», где он у всех на глазах провозит зайцев и контрабанду по магистрали Русского Искусства). Вспомни бойню староакадемистов с передвижниками[21] и обратно; кастовую травлю «Миром Искусства» и Бенуа[22] передвижников; провокацию «Мира Искусства» – Бенуа с правыми и левыми, поход левых на бытовиков. Вспомни, как автоматически предвзято

»Russische Kunst«, wo er vor aller Augen blinde Passagiere und Konterbande durch die Hauptstraßen der Russischen Kunst transportiert). Erinnern wir uns an die Schlacht der Altakademisten mit den Peredwischniki[21] und umgekehrt, an die Kastenhetze der »Welt der Kunst« und Benois'[22] gegenüber den Peredwischniki, erinnern wir uns, wie Benois und die »Welt der Kunst« Linke und Rechte provozierten, und an die Kampagne der Linken gegen die Genremaler. Erinnern wir uns, wie die Kraftgenies Bruni, Surikow, Sawizki[23] usw., automatisch mit Vorurteilen belegt, lebendig begraben wurden. Man sollte wissen, daß es heutzutage zum »schlechten Ton« gehört, über den rechten Flügel zu schreiben (warum eigentlich?), und daß gleichzeitig gegen alles Linke ein Boykott verhängt wird, ohne Untersuchung, ohne jegliches Schamgefühl, die Leute lernen nichts, wissen nichts, und sie haben keine wissenschaftlichen Voraussetzungen, um etwas zu lernen. Mit ungetrübter aristokratischer Verachtung [reden sie] »im Namen des Gottes Dionysos, der Gegenstandslosigkeit, Ludwigs des XIV., der Fernstraße, sprechender Stare, der Mandelaugen und der Diktatur Rasputins[24]«. Und was das Wesen der Kunst angeht, [reden sie] im Namen derselben alten Orthographie der beiden Prädikate des Realismus – Farbe und Form in ästhetischer Kombination.

Ich lenke die Aufmerksamkeit aller auf diese unerträgliche Willkür an der PERSÖNLICHKEIT ... Die proletarische Gesellschaft muß eine proletarische Kritik schaffen, ohne daß die »ewig Gestrigen« daran teilhaben können (mit Ausnahme von L. Pumpjanski[25], siehe Artikel in »Plamja«, Nr. 52).

***

Die russische Kunst und die Ikonenmalerei wurden erstmals in größerem Umfang von Byzanz mit der Scholastik von Form, Farbe und Ästhetik geimpft. Ein zweites Mal von den Konzilien der Moskauer Geistlichen.[26] Danach wurde die Volksbewegung der Peredwischniki von der »Welt der Kunst« scholastisch drangsaliert und von Benois zugrunde gerichtet – und all dies im Namen der zwei Prädikate des Realismus. Dem jüngsten, nicht zu besiegenden, rein revolutionären Ausbruch in der »linken Kunst aller Gattungen« seit 1904 werden nach dem Ritual eines äußerlichen Protokolls dieselben scholastischen Zügel des Kanonismus der Formen und der Farbe angelegt – von ebenjenem Konzil eines »Verantwortlichen Ministeriums«,

хоронили заживо силачей, – как Бруни, – Суриков, – Савицкий[23] и т. д. Знай, что сейчас считается «дурным тоном» писать о правом крыле (почему?) и одновременно ведется бойкот на левое, не изучая, не стыдясь, не зная ничего и не имея научных данных, чтобы изучать; с чисто аристократическим презрением «Во имя бога Диониса, беспредметности, Людовика XIV, магистрали, говорящих скворцов, миндальных глаз и Распутинской диктатуры».[24] А по существу искусства во имя той же орфографии двух предикатов реализма – цвета и формы на эстетической комбинации.

Я обращаю внимание всех на этот недопустимый произвол над ЛИЧНОСТЬЮ... Пролетарское общество должно создать пролетарскую критику без участия «минувших людей» (исключение Л. Пумпянский см. ст. № 52 «Пламя»).[25]

***

Русское искусство и иконопись впервые в массе было схоластировано Византийскою прививкою формы, цвета, эстетики. Затем схоластировано Московскими Соборами попов.[26] Затем народническое движение передвижников схоластировано «Миром Искусства», добито Бенуа – и все во имя «двух предикатов» реализма. Последнему его, с 1904 г. непобедимому, чисто революционному порыву в «левом искусстве всех родов» – надевает ту же схоластическую узду «канонизма форм да цвета» по ритуалу внешнего протокола тот же Собор – «Ответственное Министерство»: Пунин, Татлин[27], Петров-Водкин, Малевич, Радлов[28], Матюшин[29] и малярный цех, – представители европеизирующихся под француза течений того же двух-предикатного реализма и его канцелярии. Отводная ветвь французского искусства в России (эллинизм), упирающаяся через супрем-конструкционизм в ту же рутину двух предикатов, названа «Магистралью русского искусства». Поставлены начальники станций, и дан лозунг: «производство беспредметности». Но этот номер не пройдет.

***

Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве. Левый и правый художник, – раскрепостись! Сбрось буквоедов старины. Освободи свой дух. Учись во всем мире, в книге, в

nämlich von Punin, Tatlin[27], Petrow-Wodkin, Malewitsch, Radlow[28], Matjuschin[29] und der Zunft der Maler, d. h. von Vertretern ebendieses Zweiprädikate-realismus, à la française europäisch orientiert, und seiner Kanzlei. Den Seitenzweig der französischen Kunst in Rußland (Hellenismus), der sich über den Suprem-Konstruktionismus ebenfalls auf die Routine der zwei Prädikate stützt, nennt man »Magistrale der russischen Kunst«. Die Stationsvorsteher sind bestimmt, die Losung »Produktion des Ungegenständlichen« ist ausgegeben. Aber damit kommen sie nicht durch.

***

Vorwärts die erste Weltrevolution in der Psychologie des Künstlers und in der Kunst! Linke und rechte Künstler – werft das Joch ab! Weg mit den Kleinlichkeitskrämern der Vergangenheit! Befreit euren Geist! Lernt auf der ganzen Welt, lernt aus Büchern, vom neuen Leben und von der Wissenschaft. Nur darin und in eurem Intellekt liegt die Basis des Schaffens und des Handwerks, und nicht bei den Popen des Realismus, den Phrasendreschern und Farbklecksern. Andere Lehrer braucht ihr nicht für eure Arbeit.

Künstler, du mußt für dich selbst kritisch denken, voraussehen, machen, schaffen, erfinden. Erwirb ein Maximum an bildnerischer Kraft; erwirb weltumspannende Ideologie, wissenschaftliche Wahrnehmung und ihre Erfordernisse. Paß auf, daß die Wände der Ausstellungsräume und die Zeitungsspalten nicht von Aas überquellen. Beeil dich mit der Umwertung der Werte. Es naht das Erblühen der Welt und das Jahrhundert der gemachten Bilder. Her mit dem naturalistischen Alltag, der Ethnographie, der Erfindung in einer Front des Welterblühens (denk an den Umschwung, den der Proletarier in der Wissenschaft erreicht hat).

Mein Gruß Malewitsch, Mansurow, Tschechonin[30] als Meistern und – da ihre Arbeit im Alltag notwendig ist – Andrejew[31], Kusnezow[32], dem Maler des »Schamanen«, Chiger[33], und Schapiro[34].

***

Ich bestimme die russische Kunst (generell) als außergewöhnliche Spielart der allgemeineuropäischen Kunst (generell) aufgrund der »arteigenen« Besonderheiten ihrer Faktur: das Schwere, Rohe der spontan ausgeführten Faktur, der organischen Ästhetik. Dies zeugt davon, daß der Künstler aus dem Innersten heraus und nicht

рядах новой жизни и науки. Только в них, да в твоем интеллекте – основа творчества и ремесла, а не у попов реализма, не у краснобаев, не у маляров. Больше никаких учителей в твоем деле тебе не надо.

Художник, ты должен сам за себя критически мыслить, провидеть, делать, творить, изобретать. Имей максимум изобразительной силы; имей идеологию в мировом масштабе; научное восприятие и его запросы. Следи, чтобы стены выставочных помещений и столбцы газет не пестрели мертвечиной. Торопись переоценкой ценностей. Нарастает мировой расцвет и век сделанных картин. Давай натуралистический быт, этнографию, изобретение, в одном фронте мирового расцвета (вспомни сдвиг, сделанный пролетарием в науке).

Привет как мастерам Малевичу, Мансурову, Чехонину[30], и за бытовую нужность работы – Андрееву[31], Кузнецову[32], автору «Шамана», Хигеру[33] и Шапиро[34].

***

Я определяю русское искусство (в массе) как исключительную разновидность обще-европейского (в массе) за его «видовые», фактурные особенности: тяжесть, сырость непредвзятой фактуры, органической эстетики. Это показатель, что художник добивается нутром, не каноном. Здесь дух мастера включается динамикою в материал объекта, доминируя над условием изображения, как подсознательное и сознательное отрицание канона. Французская школа в массе – реализм двух предикатов и спекулятивная эстетика. Русская школа в массе: реализм двух предикатов, органическая эстетика и стихийный, нутровой отход от канона. (Сравни: Суриков, Савицкий, Курбе, Сезанн.) Отсюда вытекает понятие хронологически преемственной русской магистрали левого мирового искусства.

Я отвергаю именно поэтому современное понятие русской магистрали и даю свое: «Передвижники», Суриков[35], Савицкий, «Бубновый валет»[36], «Ослиный хвост»[37], мои работы, «Лучизм»[38], Малевич-Бурлюки, Кубофутуризм, мои работы, положение о чисто-действующей форме и перенос центра тяжести по искусству в Россию, Супрематизм, Мансуров, моя настоящая (повторная) оппозиция реализму.

gemäß dem Kanon schafft. Hier tritt der Geist des Künstlers dynamisch in das Material des Objektes ein, wobei er über die Bedingung der Darstellung dominiert und den Kanon unbewußt oder bewußt zurückweist. Die französische Schule besteht generell aus dem Realismus der zwei Prädikate und aus spekulativer Ästhetik. Die russische Schule besteht generell aus dem Realismus der zwei Prädikate, organischer Ästhetik und einer elementaren, inneren Abkehr vom Kanon. (Vergleiche Surikow, Sawizki, Courbet, Cézanne.) Hieraus ergibt sich der Gedanke einer chronologisch kontinuierlichen russischen Magistrale der linken Weltkunst.

Ich verwerfe gerade deshalb den gegenwärtigen Begriff der russischen Magistrale und gebe meinen eigenen: »Peredwischniki«, Surikow[35], Sawizki, »Karo-Bube«[36], »Eselsschwanz«[37], meine Arbeiten, den Rayonismus[38], Malewitsch und die Burljuks, Kubofuturismus, meine Arbeiten, die These über die reine, aktive Form und die Übertragung des Schwerpunktes der Kunst nach Rußland, Suprematismus, Mansurow, meine derzeitige, wiederholte Opposition gegenüber dem Realismus.

Ich lehne die »Literarischen Chrestomathien« zu dieser Frage in der europäischen und russischen »Kritik im Namen der zwei Prädikate« ab.

***

Ich bin der Künstler des Welterblühens, folglich ein Proletarier. Ich bezeichne mein Prinzip als naturalistisch aufgrund seiner rein wissenschaftlichen Methode, über ein Objekt nachzudenken, es adäquat und erschöpfend vorherzusehen, all seine Prädikate bis zur unbewußten und überbewußten Erfassung intuitiv zu erahnen und das Objekt in einer wahrnehmungsadäquaten gestalterischen Lösung zu zeigen.

Es aktiviert alle Prädikate des Objektes und seiner Sphäre: das Sein, das Pulsieren und seine Sphäre, Biodynamik und Intellekt, Emanationen, Implikationen, Genesen, Prozesse in Farbe und Form – kurz gesagt, das Leben insgesamt; und es nimmt die Sphäre nicht als bloßen Raum, sondern als biodynamische Sphäre, in der das Objekt sich in ständiger Emanation und wechselseitigen Durchdringungen befindet. Das Sein des Objektes und der Sphäre sind in ewigem Werden begriffen, in der Umwandlung von Farbe, Form und Prozessen (absolute analytische Vision). Hier die Formel dieser Methode: absolute Analyse, Voraussehen des Objektes und seiner Sphäre im Sinne des Biomonismus

Я отрицаю «Литературные Хрестоматии», по этому вопросу в европейской и русской «критике от лица двух предикатов».

***

Я художник мирового расцвета – следовательно пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под- и-сверх сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию.

Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме, – короче жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а био-динамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях; бытие объекта и сферы – в вечном становлении, претворении содержания цвета и формы и процессов (абсолютное аналитическое видение). Вот формула этого метода: абсолютный анализ, провидение объекта и сферы в понятии био-монизма и разрешение, адекватное восприятию. Отсюда понятие преемственности единого фронта: два предиката реализма (сырая форма и сырой цвет), сжатые и остро выявленные форма и цвет, включение сдвига, чистодействующая форма и т. д.

Профессионально это дает следующий ввод в разрешение: Художник не может действовать в чистом разрешении заранее известной старой формой, это обязывает форму быть точной по отношению анализа в объекте, как звук, нота, буква, цифра, слово, речь, гибкою, как диалектика. А мастер обязан изобретать ее ежесекундно. Тогда изобретение форм будет неизбежно нужной действующей силой. Тогда наука, а не схоластика включится в живопись и возможно будет установить интегральный критерий, а пока им остается принцип «абсолютной точности» и «биологически сделанной картины».

***

Вот сжатый ряд моих средств мастера и их определение:

und wahrnehmungsadäquate Lösung. Von daher der Begriff der Kontinuität der einen Front: die zwei Prädikate des Realismus (rohe Form und rohe Farbe), komprimierte und präzise herausgearbeitete Form und Farbe, Hinzuziehung von Verschiebungen, reine aktive Form usw.

Professionell ergibt sich daraus folgende Einführung in die Realisierung: Der Künstler kann nicht zu einer reinen gestalterischen Lösung gelangen, wenn er eine bereits bekannte, alte Form verwendet; dies verpflichtet die Form, der Analyse des Objektes genau zu entsprechen, wie ein Laut, eine Note, ein Buchstabe, eine Ziffer, ein Wort, die Rede, und so geschmeidig zu sein wie die Dialektik. Und der Meister muß sie jede Sekunde neu erfinden. Dann wird die Erfindung der Formen eine unausweichlich notwendige und aktive Kraft sein. Dann geht die Wissenschaft – und nicht die Scholastik – in die Malerei ein, und es wird möglich sein, ein Integralkriterium aufzustellen; aber vorläufig bleibt dies das Prinzip der »absoluten Genauigkeit« und des »biologisch gemachten Gemäldes«.

***

Hier eine gedrängte Aufzählung meiner Mittel als Meister und ihre Definition:

Komprimierte und scharf ausgedrückte Form und Farbe. Verschiebung enthaltende Form, Biodynamik der Verschiebung. Reine aktive Form, dem Gegenstand und seinen Prädikaten, ihrer Auswahl oder dem absoluten Komplex absolut adäquat (dieselbe Definition auch für Farbe und Klang). Die Formel: ein Komplex oder eine Auswahl aus reinen, aktiven Formen, abstrakte und konstruktive Auswahl in all diesen Dingen. Organische Ästhetik, voreingenommen, Negation der Ästhetik, ästhetische Dissonanz. Dasselbe gilt für Konstruktion und Gesetz eines Gemäldes, angefangen beim Biologischen bis zum Konstruktiven als solchem. Überführen des Pulsschlags in Rhythmus und seine maximale Spannung, Einbeziehen des Klangs als Überführung via Rhythmus.

Ich stelle weder Regeln auf, noch gründe ich eine Schule (ich lehne dies als Ansatz ab), sondern ich biete als Grundlage eine einfache, rein wissenschaftliche Methode, deren sich jeder, sei er rechts oder links, bedienen kann.

Die Losungen »gemachtes Gemälde«, »Ablehnung der modernen Kunstkritik«, »Übertragung des Schwerpunktes der zeitgenössischen Kunst nach Rußland«, »reine aktive Form«, »Welterblühen« wurden von mir erstmals im Jahre 1914/1915 in Petrograd ausgegeben.

(Erstmals publiziert in: *Žizn' iskusstva,* 22. Mai 1923)

Сжатые и остро выявленные форма и цвет. Форма, включившая сдвиг, био-динамика сдвига. Чистая действующая форма абсолютно адекватная объекту и его предикатам, их выбору или абсолютному комплексу (те же определения цвету и звуку). Формула: комплекс или выбор из чистых действующих форм, абстрактный и конструктивный выбор во всем этом. Эстетика органическая, предвзятая, отрицание эстетики, эстетический диссонанс. То же в конструкции и законе картины, начиная с биологического до конструктивного, как такового. Вывод пульсацией в ритм и их максимальное напряжение, включение звука как вывод через ритм.

Я устанавливаю не правила и не школу (я их начисто отрицаю как подход), а даю как основу простой чисто-научный метод, которым каждый может действовать по-своему направо и налево.

Первый раз лозунги: «сделанная картина», «отрицание современной художественной критики», «перенос центра тяжести современного искусства в Россию», «чистая действующая форма», «Мировой Расцвет» были мною объявлены в 1914–1915 гг. в Петрограде.

(Впервые опубликовано: *Жизнь искусства,* 1923, 22 мая)

Michail Wassiljewitsch Matjuschin

Das Schaffen Pawel Filonows

Aus dem erwachenden Bewußtsein einer neuen Dimension des Raumes und der Gegenständlichkeit erwuchsen wunderbare, seltsame junge Werke neuer Künstler in Literatur, Musik, Malerei und sogar im alltäglichen Leben.

Die gesamte Summe der Bewegungen der Materie des neuen Gebots und der Lauf ihrer Verkettungen bilden eine neue sichtbare Welt, die dem Bewußtsein der alten Dimension vielleicht gar nicht verständlich ist.[39]

So hat das Tier wohl eine ganz andere Vorstellung vom Menschen als wir. Das Tier, das einen Menschen zeichnete, würde uns sehr erstaunen. Weder in Kinder- noch in Urmenschenzeichnungen fände sich der Idee nach ähnliches.

Doch wie das Tier an der Grenze zu einem neuen Weltverständnis steht, so entfernen auch wir uns von unserem alten Maß und nehmen jenes Neue auf, dessen Frühlingskeime in seltsamen, nie gesehenen Formen und wundervollen Farben aus der dunklen Dichte der alten Ackerkrume heraussprießen.

So scheint uns in der althergebrachten Literatur die Masse der Worte schon von langgezogenen Adjektiven und von aufgeblähten Einführungssätzen beschwert, von nichts beschreibenden Beschreibungen, bedeckt mit dem grauen Staub der Epitheta. So hat uns in der Musik die Banalität der alten Klassik und mehr noch das Akademische der modernen Musik vor Beginn unseres Jahrhunderts ermüdet. In der Malerei ist der Künstler trotz des strengen Kanons in seinen Handlungen freier und eher sich selbst überlassen; mehr dem eigenen Blick und dem Vergleich durch andere ausgesetzt.

Jeder lebendige Gedanke, der von irgendwoher die Welt durchzieht, wird vom Künstler früher als von anderen wahrgenommen und erfühlt, denn er, der große Dichter des Raumes, öffnet und vervollkommnet unsere schwachen Augen durch sein energiegeladenes subtiles Erforschen des sichtbaren Weltalls. Wenn das Teleskop ein Objekt des Weltalls zeigt und das Mikroskop dessen atomistische Komplexität, dann eröffnet uns der Künstler die subtile Schönheit der realen Welt,

Михаил Васильевич Матюшин

Творчество Павла Филонова

Пробудившееся сознание новой меры пространства и предметности дало чудные, странные ростки творчества новых людей в литературе, музыке, живописи, и даже в повседневной жизни.

Вся сумма движений материи нового веления, ход ее сцеплений, образуют новый мир видимости, может быть и не понятной сознанию старой меры.[39]

Так зверю наверно человек кажется совсем не таким, как нам. Зверь, нарисовавший человека, очень бы удивил нас. Никакие детские и дикарские рисунки не дали бы, по идее, подобного.

Но как зверь стоит на грани нового понимания мира, так и мы уже уходим от нашей старой меры и воспринимаем то новое, весенние ростки которого выпирают в странных невиданных формах и пленительных красках через темную толщу старой разрыхленной почвы.

Так в прежней литературе словесная масса нам кажется уже очень обремененной тягучими прилагательными, дутыми вводными предложениями, не описывающими описаниями, покрытыми серой пылью эпитетов. Так в музыке нас утомила банальность старой классики и еще более академичность современной музыки до начала нашего века. В живописи, несмотря на строгие каноны, художник более свободен в действиях и предоставлен самому себе. Более на виду для себя самого и на сравнении для других.

Вся живая мысль, несущаяся откуда-либо по миру, слышна и чувствуется художником раньше других, ибо он, великий поэт пространства, открывает и совершенствует наши слабые глаза своими энергичными, тончайшими поисками видимой вселенной. Если телескоп показал объект вселенной, и микроскоп ее атомистическую сложность, то художник открыл нам и показал вдохновенно тончайшую красоту реальности и научил нас смотреть на нее и понимать сложность ее состояний: идея тяжелого объема, единства движения, сила изгиба тока энергии, упругость ветра, запаха, плотность воды в ее массе, все живое комьев

zeigt sie uns und lehrt uns, sie zu betrachten und ihre komplexe Verfassung zu verstehen: die Idee des schweren Volumens, die Einheit der Bewegung, die Spannkraft des Energiestroms, das Federn des Windes, des Duftes, die Dichte des Wassers in seiner Masse, alles Lebendige eines Erdklumpens, die Hitze einer auflodernden Flamme und die lebendige Wärme, die sich selbst bewegt. Die verschobenen Grenzen des neuen Klangs, das neue Verständnis des Wortes als selbständiger Laut und schließlich das langsame rhythmische Pulsieren des anorganischen Lebens, das Leben des Kristalls.

Alles ist auf neue Weise verständlich. Eine neue große Freude blühte auf. Die Welt wird nicht mehr von einer zerstreuten Menschheit bevölkert, sondern von dem großen, allumfassenden Körper Gottes. Das Leben dieses Körpers folgt den neuen Gesetzen seines inneren Baus. Nicht um der Schaustellung willen schaffen die Künstler, sondern auf Geheiß des Geistes um der Wege dieses neuen Körpers willen.

So erschien die unerhörte Kraft des allumfassenden Körpers. Es erschien ein Werk, früher niemandem, selbst den Genialen nicht erreichbar (es gab keine ausführenden Organe).

Die Gnade des Schaffens dieses allumfassenden Körpers mag auch nur einen einzigen durchdringen. Einer für alle, alle für einen. Es wird keinen Ruhm geben und keinen Neid. Nur eine freundschaftlich bewegte Welle des schöpferischen Stromes lebensspendender Kraft.

Einer für alle – Filonow – zog all die Fäden der neuen Wege in sich ein und verwirbelte sie wie in einem Wasserstrudel in seinem neuen allumfassenden Körper.

Begabt mit unermeßlicher Geduld und außergewöhnlichem Konzentrationsvermögen, nahm er als einer der ersten die ganze Schwere der neuen Errungenschaften, die Methoden, Ansätze und Ableitungen, auf sich, um die Realität selbst und die Arbeit daran völlig anders zu gestalten als zuvor.

Er gibt uns ein neues Prinzip des Farbauftrags.

Die neugeborene Leibhaftigkeit eines Gemäldes, sein Fleisch – Farbe und Zeichnung – müssen in einer rohen, monolithischen Form, fast fließend-lebendig, den Grund der nicht grundierten Leinwand bilden, die die erste flüssige Farbfracht direkt aufnimmt, wie auch, gleich einer wachsenden Frucht, die Zeichnung der Nervenstränge, die den entstehenden Organismus des lebendigen Bildes vorwegnimmt.

земли, пыл взлета пламени, живое тепло, движущее себя. Раздвинутые границы нового звука, новое понимание слова как самостоятельного звука и, наконец, медленный ритм биений жизни неорганической, жизнь кристалла.

Все стало понятно по-новому. Другая широкая радость зацвела. Мир стал населен не распыленным человечеством, а великим общим телом Бога. Жизнь этого тела пошла по новым законам внутреннего склада. Не для показа стали творить, а велением духа, для путей нового тела.

Явилась и сила небывалая общего тела. Явилась и работа, недоступная ранее никому даже из гениальных (не было проводящих органов).

Благодать творчества этого общего тела может пройти и через одного. Один за всех, все за одного. Не будет славы, не будет зависти. Но одна дружная волна творческого потока животворящей силы.

Один за всех – Филонов – втянул в себя и перекрутил все нити новых путей, как в водовороте, в новом своем общем теле.

Обладая громадным терпением, большой силой необыкновенной сосредоточенности, он один из первых вынес на себе всю тяжесть новых достижений в приемах, в подходе, в выводах, где сама реальность и работа указаны им совершенно по-другому, чем ранее.

Он дает новый принцип наложения красок.

Тело картины, рождающееся впервые, ее плоть – краска, рисунок – должны лечь в основу в сырой, монолитной форме, почти текуче-живыми, причем ткань не грунтуется, а воспринимает первый жидкий груз краски и нервацию рисунка для будущего выращивания организма живой картины – как у плода.

Нарастание живописной ткани – при полном изменении, сдвиге всех форм и красок, лежащих внизу.

Его первый творческий слой несокрушимо выявит свою мощь, хотя бы на нем лежало девять и более последующих пластов творческой ткани.

Каждый новый слой является живым выводом из ранее положенного. Этот принцип проведен во всех картинах, акварелях и рисунках.

Фактура его изумительна по разнообразию и приему: жирные бляхи теста краски и необычайно тонко наложенные плоскости, почти исчезающие странно в воздухе, причем форма сжата или развер-

Das malerische Gewebe wächst unter vollständiger Veränderung und Verwandlung aller Formen und Farben der unteren Schichten heran.

Die erste Schaffensschicht offenbart eine unwiderstehliche Kraft, mag sie auch von weiteren neun oder noch mehr nachfolgenden Schichten des schöpferischen Gewebes überlagert werden.

Jede neue Schicht ist eine lebendige Folge aus der zuvor angelegten. Nach diesem Prinzip sind alle Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen ausgeführt.

Die Mittel der Faktur sind von überwältigender Mannigfaltigkeit. Da sind Gebilde fettigen Farbteigs und ungewöhnlich fein aufgetragene Flächen, die sich in der Luft beinahe aufzulösen scheinen, wobei die Form sich mit unglaublicher Kraft komprimiert oder kühn ausdehnt. Es mag sein, daß die alten Meister von solch kolossaler Technik träumten, aber damals waren die Aufgaben und die Mittel andere – daher gab es auch keine vergleichbaren Organe.

Hier begegnen wir dem ersten Schritt eines noch nicht dagewesenen, unerhörten Sieges des menschlichen Schaffens über die Materie durch das tiefe innere Feuer einer neuen Epoche.

Die Welt und die Gegenständlichkeit werden für Filonow durch Verschiebungen und Schwingungen ununterbrochen transformiert. Verschiebungen zeigen sich nicht nur im Graphischen, sondern auch bei der Farbe.

Die Bewegung versteht er nicht als etwas in der sichtbaren Peripherie eines Dinges Liegendes, sondern als Bewegung vom Zentrum nach außen und umgekehrt.

So setzt Picasso bei seiner Zerlegung der Gegenständlichkeit mit dem neuen Verfahren futuristischen Zerstückelns die frühere fotografische Methode des Malens nach der Natur fort und zeigt nur ein Schema bewegter Flächen.

Filonow zeigt uns außer der mechanischen eine Bewegung, die vom freien Willen der Dinge selbst ausgeht, und er setzt dabei die Evolution als Freiheit zur Wahl voraus, deren Ausdruck das komplizierteste Wesen ist – der Mensch.

Der Mensch und sein Gesicht sind bei Filonow immer fest mit der Natur und der Gegenständlichkeit verbunden.

Die Veränderung von Gesicht und Körper vollzieht sich bei ihm nicht nur im Moment der Bewegung, sondern auch in der Zeit; so entwickelt sich aus einem Kind heraus etwas Erwachsenes, dann Altes, greisen-

нута с невероятной силой, смело. Старым мастерам, быть может, только грезилась такая колоссальная техника, но задачи и способы были другие, не было поэтому и органов подобных.

Здесь налицо первый шаг небывалой, неслыханной победы человеческого творчеста над материей, через глубокий, внутренний огонь новой эпохи.

Мир и предметность для него перерожденные в беспрерывном шаге сдвигов и колебаний. Сдвиг не только графический, но и красочный.

Движение им понятно не как заключенное в видимой периферичности вещей, но из центра к наружи и обратно.

Так, Пикассо, делая разложение предметности при новом способе футуристического дробежа, продолжает прежний фотографический прием письма с натуры, показывая лишь схему движения плоскостей.

Филонов показывает, кроме механического, – движение, идущее от свободной воли вещей в самих себе, предполагая эволюцию, как свободу выбора, выражением которого является самое сложное существо – человек.

Человек и его лицо является всегда плотно связанным с природой и предметностью у Филонова.

Сдвиг лица и тела у него не только в моменте движения, но и во времени; так от ребенка возникает, мужая, старческое и почти разлагающееся, идущее опять снова и снова к созданию творческих формул живого движения.

Это не головной анализ, а интуитивный вывод провидца, своим изумительным мастерством распутывающего «Пути Нитей Норн».[40]

Все фигуры и головы людей, несмотря на невиданную выразительность и рельеф, так самостоятельны и связаны в то же время с предметностью в обмене взаимного движения, что нет желания узнать анекдот их названий.

Каждый кусок картины есть часть жизни проходящей и мгновенно изменяющей содержание, почему и не выносит никакого ига названия.[41]

Стремление выразить «Свет-Тени» удивляет своей совершенностью. Его тени действительно светятся и обладают странно живой глубиной, они же определяют и пространство незримого и вес реального. Его большие картины втянули в себя

haft Zerfallendes, um aufs neue in schöpferische Formeln lebendiger Bewegung zu münden.

Dies ist keine verstandesmäßige Analyse, sondern die intuitive Herleitung eines Sehenden, der mit staunenerregender Meisterschaft die »Fäden der Nornen«[40] entwirrt.

Alle Figuren und Menschenköpfe sind bei all ihrer außerordentlichen Ausdruckskraft und Plastizität so selbständig und gleichzeitig mit dem Gegenständlichen in wechselseitiger Bewegung verbunden, daß der Gedanke an die Vorgeschichte ihrer Benennung gar nicht erst aufkommt.

Jedes Stück des Gemäldes ist ein Teil des vorbeirauschenden Lebens, das jeden Augenblick seinen Inhalt verändert, und daher erträgt es auch nicht das Joch der Benennung.[41]

Filonows Streben, das Element »Licht-Schatten« zu formulieren, setzt durch seine Vollendung in Erstaunen. Seine Schatten leuchten wirklich und haben eine seltsam lebendige Tiefe; gerade sie bestimmen den Raum des Unsichtbaren und das Gewicht des Realen.

Seine großen Gemälde sogen die Macht des neuen Raumes in sich auf, in dem Aufschwünge und Einbrüche und das ganze sich bewegende Wesen mit dem sich zerteilenden Blick einer neuen Dimension erfaßt sind.

Filonow stellte als erster eine außergewöhnlich interessante und wesentliche künstlerische Theorie über die sichtbare und fühlbare Welt der Erscheinungen auf[42] und formulierte den Satz über die Dreiheit der Form: 1. einfache oder rohe Form, 2. komprimierte und scharf ausgearbeitete Form, 3. reine, aktive oder vielschichtige Form.

Der Übergang von einer Form in die nächste ist als natürliche, logische Folgerung in der vorhergegangenen begründet.

Von ihm stammt die wohlausgearbeitete Idee des »Prinzips als Wahl der größten bildnerischen Kraft«.

Die Idee vom »Unterschied zwischen Gesetz und Kanon als Unterschied zwischen Organischem und Konventionellem«.

Die Idee der »Konstruktion des Gemäldes und der Konstruktion der Form«.[43]

In dem von ihm und seinen Gesinnungsfreunden verfaßten Manifest, Filonows letzter Äußerung, vollendet er seinen theoretischen Ansatz: »Wir haben durch unsere Lehre das Leben als solches in die Malerei aufgenommen, und es ist klar, daß alle weiteren Folgerun-

мощь нового пространства, в котором взлеты и провалы и вся движущаяся суть схвачена распластавшимся взором нового измерения.

Филонов первый основал чрезвычайно интересную и существенную теорию художника о видимом и ощущаемом мире явлений[42], поставив твердо положение о тройственности формы в виде: 1. Формы простой или сырой, 2. Формы сжатой и остро выявленной, 3. – Чистой, – действующей, или многоплоскостной формы.

Переход каждой формы в следующую обоснован как естественный логический вывод из предыдущей.

Он дал хорошо развитую идею – «Принципа как выбора наибольшей изобразительной силы».

Идею о «Разности закона и канона, как органического и условного».

Идею о «Конструкции картины и конструкции формы».[43]

Последние слова, заключающие его теорию – Манифест его и его единомышленников: «Мы нашим учением включили в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него лишь, потому что все исходит из жизни и вне ее нет даже пустоты, и отныне люди на картинах будут жить, говорить и думать и претворяться во все тайны великой и бедной человеческой жизни, настоящей и будущей, корни которой в нас и вечный источник тоже в нас».

Название «Мировый Рассвет и Расцвет», взятое на себя им с соучастниками, идет впереди, высоко освещая намеченный ими путь будущего.

Но идея Мирового Рассвета и Расцвета не сжалась тонко в представлении художника и рисовальщика.

Вестники нового шире охватывают и больше дают.

Филонов долго и упорно творчески работал как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи. Как бы коснувшись глубокой старины мира, ушедшей в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и им зачата книга мирового расцвета «Пропевень о Проросли мировой».[44] Эта книга Павла Филонова была выпущена изд. «Журавль»[45] в 1915 г. В ней находятся четыре рисунка Филонова, в которых включен принцип действующей чистой формы.

gen und Entdeckungen nur von ihr ausgehen werden, weil alles vom Leben ausgeht und außerhalb des Lebens nicht einmal Leere existiert; von nun an werden die Menschen in den Gemälden leben, sprechen und denken, und sie werden sich in alle Geheimnisse des großen und armseligen Menschenlebens, des gegenwärtigen und des zukünftigen, verwandeln, dessen Wurzeln in uns liegen und die ewige Quelle ebenfalls.«

Die Bezeichnung »Weltmorgendämmerung und Welterblühen«, die er mit seinen Freunden geschaffen hat, schreitet voran und erhellt ihrer aller Weg in die Zukunft.

Aber der Gedanke der Weltmorgendämmerung und des Erblühens bleibt nicht auf die Vorstellung des Malers und Zeichners beschränkt.

Die Boten des Neuen erfassen mehr und bringen mehr hervor.

Filonow arbeitete lange und beharrlich als Künstler, und zugleich suchte und schuf er eine Faktur des Wortes und der Rede von hohem Wert. Als hätten sie tiefe alte Zeiten der Welt berührt, die in ein unterirdisches Feuer eingegangen sind, bildeten sich seine Worte, Brocken eines fröhlichen, sprühenden Lebens, aus einer kostbaren Legierung; so empfing er das Buch des Welterblühens »Gesangbuch vom Weltgewächs«.[44] Dieses Buch Pawel Filonows wurde im Jahre 1915 vom Verlag »Schurawl«[45] herausgebracht. Es enthält vier Zeichnungen von Filonow, die nach dem Prinzip der aktiven, reinen Form gearbeitet sind.

Wir freuen uns zutiefst über das Auftreten Filonows, unserer wahrhaft großen Kraft, die vielen Betrachtenden und schlicht Sehenden offenbar geworden ist; mehr noch freuen wir uns für die, die Ohren haben – mögen sie hören, und die, die Augen haben – mögen sie sehen und sich freuen.

1916 April Petrograd. M. W. Matjuschin

(Erstmals publiziert in: *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god.* Leningrad, 1979.)

Глубоко радуясь явлению Филонова, действительно нашей большой силы, ставшей доступной множеству созерцающих и просто глядящих, радуешься больше за тех, кто имеет уши – да слышит, имеет глаза – да видит и радуется.

1916 Апрель Петроград. М. В. Матюшин

(Впервые опубликовано в кн.: *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год.* Л., 1979.)

Pawel Michailowitsch Kondratjew[46]

Brief an Je. F. Kowtun, 23. Mai 1970

[...] Ich bin froh, daß man sich dieser Künstler wegen an Sie wendet. Ich werde mich bemühen, Ihre Fragen zu beantworten.

1. Die Ausstellung fand tatsächlich im Kulturhaus Moskau–Narwa statt (aber wohl doch eher 1928 als 1929).[47] Damals war die Sache so, daß die Künstler selbst ihre Arbeiten aufhängten. Ich erinnere mich gut, wie wir spät am Abend nach dem Hängen mit Filonow weggingen. Es war kalt, es regnete, und wir schlurften durch die Pfützen, denn damals hatten wir kein Geld für die Straßenbahn – wir waren alle sehr arm. Es wurde dann ein Diskussionsabend über die Prinzipien der analytischen Kunst organisiert. Vortragende waren Je. Kibrik und B. I. Gurwitsch[48], die vorbereitete Referate verlasen. Genauer gesagt war das ein Treffen mit Besuchern. Wie alle anderen ähnlichen Abende verlief es stürmisch.

2. Zu der Frage »Aktion mit implizierter Folgerung«. In der Regel hatte jede Arbeit zwei Phasen: a) eine Anfangsphase, in der man bis zur höchsten Anspannung jede auf dem Papier oder der Leinwand auftauchende Form ausarbeitete, ohne sich darum zu kümmern, wie sich all dies zusammenfügen würde.

Sobald alle darstellenden Elemente gemacht waren, begann die zweite Phase b) – die Folgerung; die entstandenen Formen und Elemente begannen, die Überarbeitung des bereits Gemachten zu diktieren. Meist führte dies zu einer Verallgemeinerung, einer Verschärfung des Kontrasts oder zur Einführung gänzlich neuer Elemente, die die Arbeit bereicherten und vertieften. Aber ich muß schon sagen, daß nur sehr selten einer von uns während der Arbeit bei Filonow bis zur Phase der Folgerung gelangte. Und oft zeigte uns Filonow an unseren eigenen Arbeiten, wie das Ergebnis zu erreichen war. Das war für uns immer überraschend. So brachte Filonow uns auch bei, mit »implizierter Folgerung« zu arbeiten, d. h. im Grunde genommen das Bild nach einer vorgefaßten Konzeption zu erarbeiten (vorausgesetzt natürlich, der Künstler hatte eine solche Konzeption). Nun, zur Frage »plus-minus Folgerung am Schluß«, das ist ganz einfach. Eine beliebige Arbeit, auch eine mit »implizierter Folgerung«

Павел Михайлович Кондратьев[46]

Письмо Е. Ф. Ковтуну, 23 мая 1970

[...] Я рад, что по поводу таких художников обращаются к Вам. Попробую ответить на Ваши вопросы.

1. Выставка (как будто все же в 28 г., а не в 29 г.) была действительно в Московско-Нарвском Доме культуры.[47] Тогда дело обстояло так, что художники сами развешивали свои работы. Хорошо помню, как все мы во главе с Филоновым шли поздно вечером после развески. Было холодно, шел дождь и мы шлепали по лужам, т. к. денег тогда на трамвай у нас не было – мы все были очень бедны. Был тогда организован вечер-диспут о принципах аналитического искусства. Докладчиками были Е. Кибрик и Б. И. Гурвич[48], читавшие заранее подготовленные доклады. Вернее – это был вечер встречи со зрителями. Как и все подобные вечера он был бурным.

2. О «действии включенным выводом». Как правило, всякая работа имела две фазы: а) начальную – когда до последней степени напряжения работалась каждая, возникающая на бумаге или холсте форма, не заботясь, как все это будет соседствовать дальше.

Когда все элементы изображаемого были сделаны, наступала вторая фаза – б) – вывод – возникшие формы и элементы начинали диктовать переработку уже сделанного. Чаще всего это сводилось к обобщению, обострению контраста или введению каких-то совсем новых элементов, обогащающих и углубляющих вещь. Но должен сказать, что во время работы у Филонова очень редко кто из нас доходил до фазы вывода. И очень часто Филонов показывал нам на наших же работах, как нужно делать вывод. И это всегда было для нас неожиданно. Так вот Филонов учил еще работать и «включенным выводом», т. е. по сути дела работать согласно готовой концепции решения вещи (если, конечно, такая концепция имелась у автора). Ну, а о «плюс-минус вывод по окончании» это совсем просто. Любая вещь, в том числе и сделанная «включенным выводом», по окончании чаще требовала еще какого-то вывода, вот это и есть «плюс

gemachte, erforderte gegen Ende öfter noch irgendeine zusätzliche Ableitung, das ist also »plus Folgerung«, naja, und wenn dies nicht erforderlich war, dann eben »minus Folgerung«, und die Sache blieb so, wie sie sich beim Arbeitsprozeß ergeben hatte.

Aber man darf nicht denken, daß »implizierte Folgerung« und »plus-minus Folgerung« nur bildnerische Begriffe sind; natürlich betrafen sie zumeist die bildnerische Gestaltung, ebenso aber den Inhalt des Bildes. Und häufig war eine solche Zusammenfassung wegen des Inhalts oder Sujets notwendig.

3. Über die deformierte Zeichnung. Diese Zeichnung liegt ganz nahe bei der primitiven Zeichnung. Und das Primitive (soweit ich mich erinnere) bezeichnete Filonow als »unvollständiges Wissen«. Aber primitive Kunst und deformierte Zeichnung sind trotzdem unterschiedliche Erscheinungen – mit der deformierten Zeichnung konnte man Arbeiten machen, die gewiß keine primitive Kunst waren. Sogar realistische. Ich glaube, daß Sie sich das Wesen der deformierten Zeichnung ziemlich richtig vorstellen. Als Beispiel für die deformierte Zeichnung pflegte Filonow van Gogh anzuführen (und dabei gewiß nicht als Primitiven). Sehr oft arbeitete die Künstlerin Glebowa mit dem Prinzip der »deformierten Zeichnung«. Reden Sie mit ihr. Vielleicht gibt Sie Ihnen keine exakte Definition, aber das Wesen empfindet sie richtig, und sie arbeitet fehlerfrei.

4. Was heißt »die Farbe durch die Folgerung wählen«? Filonow glaubte, daß das Wichtigste die Arbeit an der Form sei – bei einer wahren Spannung in der Form werde sich immer die Farbe ergeben. Sogar wenn bei aller Spannung der Form die Farbe nicht stimmte – das gab es –, wenn die Form angemalt zu sein schien, glaubte Filonow, daß man das vernachlässigen und »falls nötig« die Farbe in der Folgerungsphase überarbeiten könne. Aber offensichtlich hatte Filonow im vorliegenden Falle etwas anderes im Sinn; um die Spannung der Arbeit insgesamt zu steigern, war es häufig nötig, irgendeine andere, sehr starke und intensive Farbe zu verwenden. Erinnern Sie sich an eine Reihe von Arbeiten Filonows, bei denen bei aller Gegenständlichkeit irgendeine sehr grelle, genau lokalisierte (auf den ersten Blick sogar dekorative) Farbe große Flächen einnimmt – Zinnoberrot, Weiß oder Blau. Diese Farbe wurde bei der Folgerung über bereits gemachte, rein figurative Elemente aufgetragen. Für sich genommen, war sie flächig und abstrakt. Hieraus ergab sich ein Kontrast zwischen den figurativen Elementen einer Arbeit, die stets in gemischten, gedämpften und zurückhalten-

вывод», ну а если не требовала – «минус вывод», оставалась такой, как сложилась в процессе работы.

Но не следует думать, что «включенный вывод», «плюс-минус вывод» – это только пластические понятия – чаще всего, конечно, это касалось пластики, но это касалось и содержания вещи. И зачастую вывод требовался по соображениям содержания или сюжета.

3. О кривом рисунке. Этот рисунок совсем рядом с примитивом. А примитив (насколько я помню) Филонов характеризовал как «неполное знание». Но примитив и кривой рисунок все же разные явления – через кривой рисунок можно было делать вещи совсем не примитивного порядка. Даже реалистические. Думаю, Вы достаточно верно представляете себе сущность кривого рисунка. Филонов в качестве примера кривого рисунка всегда приводил Ван-Гога (и при этом совсем не в плане примитива). Очень часто принципом кривого рисунка работала Глебова. Поговорите с ней. Она может и не дать формулировки, но суть чувствует верно, а делает безошибочно.

4. Что такое «взять цвет выводом»? Филонов считал, что главное – работа над формой – при настоящей напряженности формы цвет всегда будет. Даже, когда при напряженности формы цвет и неверен – бывало такое – когда форма кажется крашеной – Филонов считал, что этим можно пренебречь, а «коли надо» – переделать цвет при выводе. Но очевидно в данном случае Филонов имел в виду другое – часто, чтобы повысить напряжение всей вещи, необходимо было ввести какой-то другой, очень сильный и интенсивный цвет. Вспомните ряд работ Филонова, где при общей фигуративности большие площади занимает какой-либо (на первый взгляд даже декоративный) очень яркий и локальный цвет – киноварь, белый или синий. Этот цвет делался при выводе поверх уже сделанных, чисто фигуративных элементов. И сам по себе был плоскостным и абстрактным. В итоге получался контраст между фигуративными элементами вещи, в цвете всегда сделанными смешанными приглушенными и сдержанными красками, и элементами почти абстрактного порядка, в цвете сделанными по принципу локальности и открытости. Этот контраст, хотя и делается через цвет и цветом, не сводится только к цвету – это всегда был

den Farbtönen ausgeführt sind, und beinah abstrakten Elementen, deren Farbe frei nach dem Prinzip der Lokalfarbe behandelt worden ist. Dieser Kontrast läßt sich nicht allein auf den Farbcharakter zurückführen – auch wenn er durch Farbe und mit Farbe entsteht –, es war stets der Kontrast zweier verschiedenartiger, qualitativ unterschiedlicher Räumlichkeiten.

Manchmal führte die Schlacht zwischen den so unterschiedlichen Prinzipien des Farbaufbaus dazu, daß etwas drittes entstand, das alles andere zuvor schon Entstandene in sich aufsog – es war ein Irisieren, eine Art »Zerstrahlen«. Und diese Arbeiten halte ich für die interessantesten und bedeutendsten von Filonow.

Das ist, ganz kurz, eigentlich alles, was ich dazu sagen kann.

(Der Brief befindet sich im Besitz des Adressaten. Erstmals publiziert in: *Iskusstvo,* 1988, Nr. 8.)

контраст двух разнородных, разнокачественных пространств.

Иногда битва между столь разными принципами построения цвета приводила к тому, что возникало что-то третье, поглощающее все, что было до того сделано – какое-то мерцание, своего рода «аннигиляция». И эти вещи я считаю самыми интересными и значительными у Филонова.

Вот, как будто, очень кратко все, что могу сказать.

(Письмо хранится у адресата. Впервые опубликовано: *Искусство,* 1988, № 8.)



Pawel Michailowitsch Kondratjew. 1927
Павел Михайлович Кондратьев. 1927

Anmerkungen

1 Basiliuskathedrale: Pokrow-(Schutz-)Kathedrale auf dem Roten Platz in Moskau, 1555–1650 von den Baumeistern Barma und Postnik erbaut. Kathedrale des heiligen Johannes zu Lyon: St-Jean, majestätisches Bauwerk, romanischer und gotischer Stil.
2 Kakabadse, Dawid Nestorowitsch (1889–1952), Kirillowa, Anna Michailowna, Lasson-Spirowa, Elsa Alfredowna: Maler. Pskowitinow, Jewgeni Konstantinowitsch: Maler und Kunstkritiker.
3 Malewitsch, Kasimir Sewerinowitsch (1878–1935): Maler und Kunsttheoretiker, Begründer des Suprematismus.
4 Die Burljuks: Dawid Dawidowitsch (1882–1967), Maler und Dichter; Wladimir Dawidowitsch (1887–1917), Maler und Graphiker.
5 Alle erwähnten Künstler waren Mitglieder der ersten Künstlervereinigung der analytischen Kunst, »Gemachte Bilder«, gegründet im Frühjahr 1914 von P. N. Filonow.
6 Gemeint ist die intime Werkstatt »Gemachte Bilder«.
7 Die »Allrussische Filaret-Gesellschaft für Volksbildung« wurde 1914 von W. M. Purischkewitsch gegründet. Benannt nach Filaret (Wassili Michailowitsch Drosdow, 1782–1867), Moskauer Metropolit seit 1826, Verteidiger und Ideologe der russisch-orthodoxen Kirche.
8 Erzengel-Michael-Kammer: »Erzengel-Michael-Bund« (seit 1908), monarchistische Organisation unter der Leitung von W. M. Purischkewitsch.
9 Guro, Jelena Genrichowna (1877–1914): Dichterin und Malerin, Mitglied im »Bund der Jugend« und bei »Hyläa«, einer der Vereinigungen futuristischer Schriftsteller.
10 Burzew, Alexander Jewgenjewitsch (1863–1937): Bibliophiler und Publizist, gab »Moj žurnal dlja nemnogich« (Meine Zeitschrift für einige wenige) heraus (Petersburg, 1912–1914).
11 Rosanowa, Olga Wladimirowna (1886–1918): Malerin und Dichterin, Mitglied des »Bundes der Jugend«.
12 Purischkewitsch, Wladimir Mitrofanowitsch (1870–1920): Politiker, Monarchist, einer der Begründer des »Bundes des russischen Volkes« (1905).
13 Im Dezember 1913 brachte der »Bund der Jugend« die Oper »Sieg über die Sonne« zur Aufführung. Libretto von W. W. Chlebnikow und A. Je. Krutschonych, Musik von M. W. Matjuschin.
14 1913 gab Matjuschins Verlag »Schurawl« (Kranich) das Manifest der französischen Maler Gleizes und Metzinger heraus. Je. Nisen ist das Pseudonym von Jekaterina Genrichowna Guro, Schriftstellerin, Mitglied der Vereinigung »Hyläa«.
15 Über die Malerin Schukowa ließen sich keine Angaben ermitteln.
16 Petrow-Wodkin, Kusma Sergejewitsch (1878–1939): Maler, dessen frühe Werke unter dem Einfluß des Symbolismus stehen.
17 Ljubawina, Nadeschda Iwanowna: Malerin, nahm an den

Примечания

1 Василий Блаженный – Покровский собор на Красной площади в Москве, построенный в 1555–1650 русскими зодчими Бармой и Постником. Лионский собор Сен-Жан (12–15 вв.) – величественное сооружение, соединившее черты романского и готического стилей.
2 Какабадзе Давид Несторович (1889–1952), Кириллова Анна Михайловна, Лассон-Спирова Эльза Альфредовна – живописцы. Псковитинов Евгений Константинович – живописец и художественный критик.
3 Малевич Казимир Северинович (1878–1935) – живописец и теоретик искусства, основатель супрематизма.
4 Бурлюки: Давид Давидович (1882–1967) – поэт и художник; Владимир Давидович (1887–1917) – живописец и график.
5 Все упомянутые входили в первое объединение аналитического искусства «Сделанные картины», организованное П. Н. Филоновым весной 1914 года.
6 То есть интимную мастерскую «Сделанные картины».
7 Филаретовское общество – «Всероссийское Филаретовское общество народного образования» основано в 1914 году В. М. Пуришкевичем. Общество названо в честь московского митрополита Филарета (с 1826, Дроздов Василий Михайлович, [1782–1867], защитника и идеолога православия).
8 Палата архангела Михаила – «Союз Михаила Архангела» (с 1908), монархическая организация, которую возглавлял В. М. Пуришкевич.
9 Гуро Елена Генриховна (1877–1913) – поэтесса и художница, член «Союза молодежи» и литературного объединения футуристов «Гилея».
10 Бурцев Александр Евгеньевич (1863–1937) – библиофил и публицист, издавал «Мой журнал для немногих» (СПб., 1912–1914).
11 Розанова Ольга Владимировна (1886–1918) – художник и поэт, член «Союза молодежи».
12 Пуришкевич Владимир Митрофанович (1870–1920) – политический деятель, монархист, один из основателей «Союза русского народа» (1905).
13 В декабре 1913 г. «Союза молодежи» поставил оперу «Победа над Солнцем» по либретто В. В. Хлебникова и А. Е. Крученых. Музыку к ней написал М. В. Матюшин.
14 В 1913 издательство Матюшина «Журавль» выпустило манифест французских художников А. Глеза и Ж. Метценже. Низен Е. – псевдоним Гуро Екатерины Генриховны, писательницы, участницы объединения «Гилея».
15 Сведения о художнице Жуковой не удалось обнаружить.

Ausstellungen des »Bundes der Jugend« teil, Freundin von Jelena Guro.

18 Kulbin, Nikolai Iwanowitsch (1868–1917): Arzt, Künstler, organisierte den ersten Petersburger avantgardistischen Künstlerverband, das Atelier der Impressionisten »Dreieck« (1908).

19 Tschepzow, Jefim Michailowitsch (1874–1957), Titow, Witali Gawrilowitsch (1876–1939), Bodarewski, Nikolai Kornilowitsch (1850–1921), Beljaschin, Wassili Wassiljewitsch (1878–1929): dem Realismus verpflichtete Künstler. Mansurow, Pawel Andrejewitsch (1896–1984): Maler, Leiter der »Experimentellen Abteilung« des Staatlichen Instituts für künstlerische Kultur in Leningrad (1923 bis 1926).

20 Punin, Nikolai Nikolajewitsch (1888–1953): Kunstkritiker, während der Revolutionsjahre Mitglied des Kollegiums der bildenden Künste im Volkskommissariat für Bildungswesen.

21 Peredwischniki: »Genossenschaft für Wanderausstellungen« (1870–1923), Künstlervereinigung des kritischen Realismus.

22 Benois (Benua), Alexander Nikolajewitsch (1870–1960): Maler, Graphiker und Kunstkritiker, führender Ideologe der Künstlervereinigung »Welt der Kunst« (Mir iskusstwa).

23 Bruni, Fjodor Antonowitsch (1799–1875): akademischer Maler. Sawizki, Konstantin Apollonowitsch (1844–1905): Mitglied der »Genossenschaft für Wanderausstellungen«.

24 Rasputin (Nowych), Grigori Jefimowitsch (1864 oder 1865–1916): Mitglied der Sekte der Chlysten (»Geißler«), übte großen Einfluß auf Zar Nikolaus II. und die Zarin Alexandra Fjodorowna aus. Ermordet von F. F. Jussupow, W. M. Purischkewitsch und dem Großfürsten Dmitri Pawlowitsch, die die Zarenherrschaft vor Diskreditierung schützen wollten.

25 Pumpjanski, Lew Iwanowitsch (1889–1943): Kritiker.

26 Filonow bezieht sich auf die Hundertkapitelsynode (1551), die u. a. strenge Regeln in der Ikonenmalerei festlegte.

27 Tatlin, Wladimir Jewgrafowitsch (1885–1953): Maler, Graphiker, Begründer des Konstruktivismus, Mitglied des Kollegiums der bildenden Künste im Volkskommissariat für Bildungswesen.

28 Radlow, Nikolaj Ernestowitsch (1889–1942): Illustrator und Karikaturist.

29 Matjuschin, Michail Wassiljewitsch (1861–1934): Musiker, Komponist, Maler, Kunsttheoretiker. 1912–1916 mit Filonow befreundet.

30 Tschechonin, Sergei Wassiljewitsch (1878–1936): Zeichner, Vertreter der jüngeren Generation in der Künstlervereinigung »Welt der Kunst«.

31 Andrejew, Andrei Andrejewitsch: Künstler. Sein von Iossif Gurwitsch gemaltes Porträt ist in Filonows Deklaration in der Zeitschrift »Žizn' iskusstva« (1923, Nr. 20) reproduziert.

16 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878–1939) – живописец, раннее творчество которого развивалось в русле символизма.

17 Любавина Надежда Ивановна – художница, участница выставок «Союза молодежи», друг Елены Гуро.

18 Кульбин Николай Иванович (1868–1917) – врач, художник, организатор первого в Петербурге авангардного объединения Студия импрессионистов «Треугольник» (1908).

19 Чепцов Ефим Михайлович (1874–1950); Тихов Виталий Гаврилович (1876–1939); Бодаревский Николай Корнильевич (1850–1921); Беляшин Василий Васильевич (1878–1929) – художники-реалисты. Мансуров Павел Андреевич (1896–1984) – живописец, руководитель «Экспериментального отдела» Государственного института художественной культуры в Ленинграде (1923–1926).

20 Пунин Николай Николаевич (1888–1953) – художественный критик, член коллегии ИЗО Наркомпроса в годы революции.

21 Передвижники – «Товарищество передвижных выставок» (1870–1923) – объединение художников-реалистов.

22 Бенуа Александр Николаевич (1870–1960) – живописец, график и художественный критик, ведущий идеолог художественного объединения «Мир искусства».

23 Бруни Федор Антонович (1799–1875) – живописец-академист. Савицкий Константин Аполлонович (1844–1905) – живописец-передвижник.

24 Распутин (Новых) Григорий Ефимович (1864 или 1865–1916) – представитель секты хлыстов, имевший огромное влияние на императора Николая II и императрицу Александру Федоровну. Был убит Ф. Ф. Юсуповым, В. М. Пуришкевичем и вел. князем Дмитрием Павловичем, стремившимися спасти царскую власть от дискредитации.

25 Пумпянский Лев Иванович (1889–1943) – художественный критик.

26 Филонов имеет в виду Стоглавый собор (1551), который в числе прочих решений узаконил строгую регламентацию в творчестве иконописцев.

27 Татлин Владимир Евграфович (1885–1953) – живописец, график, основоположник конструктивизма в пластических искусствах. Член коллегии ИЗО Наркомпроса в годы революции.

28 Радлов Николай Эрнестович (1889–1942) – иллюстратор и карикатурист.

29 Матюшин Михаил Васильевич (1861–1934) – музыкант, композитор, живописец и теоретик искусства. В 1912–1916 годы был дружен с Филоновым.

30 Чехонин Сергей Васильевич (1878–1936) – рисовальщик, художник книги, младший представитель «Мира искусства».

31 Андреев Андрей Андреевич – художник. Его пор-

32 Kusnezow, Wladimir Alexandrowitsch: Maler.
33 Chiger, Jefim Jakowlewitsch (1899–1955): Graphiker.
34 Schapiro, Jakow Abramowitsch: Maler, studierte in Charkow und Kiew.
35 Surikow, Wassili Iwanowitsch (1848–1916): Historienmaler, Mitglied der »Genossenschaft für Wanderausstellungen«.
36 »Karo-Bube«: Künstlervereinigung Moskauer Maler, 1911 gegründet (P. Kontschalowski, A. Lentulow, I. Maschkow, R. Falk u. a.).
37 »Eselsschwanz«: Künstlervereinigung, 1912 in Moskau von M. Larionow gegründet (N. Gontscharowa, K. Malewitsch, M. Le Dantju, A. Schewtschenko u. a.)
38 Rayonismus: nonfigurative Richtung, 1912 von M. Larionow begründet. Seine ersten rayonistischen Gemälde wurden im Dezember 1912 in der Ausstellung der »Welt der Kunst« (Moskau) und des »Bundes der Jugend« (Petersburg) gezeigt.
39 Matjuschin war der Ansicht, daß sich im Werk der künstlerischen Neuerer (Filonow, Malewitsch u. a.) der Durchbruch in den Raum der vierten Dimension vollziehe. Siehe seinen Aufsatz »O knige Gleza – Metcenže Du cubisme« [Über das Buch Du cubisme von Gleizes und Metzinger]. – In: *Sojus molodeži,* 1913, Nr. 3.
40 Nornen – Schicksalsgöttinnen in der skandinavischen Mythologie, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verkörpern.
41 Viele Gemälde Filonows haben keinen Titel.
42 Später entwickelte Filonow die These über das »sehende Auge« und das »wissende Auge« als einen der Grundsätze der analytischen Kunst.
43 Diese Leitsätze wurden von Filonow in dem unveröffentlichten Artikel »Kanon und Gesetz« (1912; Handschriftenabteilung des IRLI, f. 656) entwickelt.
44 Das Buch erschien im März 1915 in kleiner Auflage (300 Exemplare). Es enthielt Zeichnungen von Filonow und zwei seiner Antikriegsdichtungen.
45 Je. G. Guro und M. W. Matjuschin organisierten kurz nach 1910 den Verlag »Schurawl« (Kranich). Er brachte eine Reihe von Broschüren und Sammelbänden – Gedichte und Aufsätze von W. W. Chlebnikow, K. S. Malewitsch, A. Je. Krutschonych u. a. – heraus.
46 Kondratjew, Pawel Michailowitsch (1902–1985): Maler und Graphiker, Schüler Filonows.
47 Die Kunstausstellung im Kulturhaus Moskau-Narwa fand von Dezember 1928 bis Januar 1929 statt.
48 Kibrik, Jewgeni Adolfowitsch (1906–1978), Gurwitsch, Boris Issaakowitsch (1905–1985): Maler und Graphiker, Schüler Filonows.

(Übersetzung aus dem Russischen: Johanna Roos/Marina Jurjewna Korenewa)

трет работы Иосифа Гурвича репродуцирован в декларации Филонова в журнале «Жизнь искусства» (1923, № 20).
32 Кузнецов Владимир Александрович – живописец.
33 Хигер Ефим Яковлевич (1899–1955) – график.
34 Шапиро Яков Абрамович – живописец, учившийся в Харькове и Киеве.
35 Суриков Василий Иванович (1848–1916) – исторический живописец, член «Товарищества передвижников».
36 «Бубновый валет» – художественное объединение московских живописцев, основанное в 1911 году (П. Кончаловский, А. Лентулов, И. Машков, Р. Фальк и др.).
37 «Ослиный хвост» – художественное объединение, организованное в Москве в 1912 году М. Ф. Ларионовым (Н. Гончарова, К. Малевич, М. Ле Дантю, А. Шевченко и др.).
38 Лучизм – нонфигуративное направление в живописи, выдвинутое М. Ларионовым в 1912 году. Первые его лучистские холсты демонстрировались в декабре 1912 г. на выставке «Мира искусства» (Москва) и «Союза молодежи» (СПб.).
39 Матюшин считал, что в творчестве художников-новаторов (П. Филонова, К. Малевича и др.) осуществляется «прорыв» в пространство четвертого измерения. См. его статью «О книге Глеза-Метценже Du cubisme» (*Союз молодежи,* 1913, № 3).
40 Норны – девы судьбы в скандинавской мифологии, олицетворящие прошлое, настоящее и будущее.
41 Многие картины Филонова не имеют названия.
42 Позже Филонов разработал положение о «глазе видящем» и «глазе знающем». Это была одна из главных установок аналитического искусства.
43 Эти положения разработаны Филоновым в неопубликованной статье 1912 года «Канон и закон», хранящейся в Рукописном отделе ИРЛИ (ф. 656).
44 Книга вышла в марте 1915 года незначительным тиражом – всего 300 экземпляров. В ней помещены рисунки Филонова и две его антивоенные поэмы.
45 Издательство «Журавль» было организовано Е. Г. Гуро и М. В. Матюшиным в начале 1910-х годов. Оно выпустило ряд брошюр и сборников – стихи и статьи В. В. Хлебникова, Е. Г. Гуро, К. С. Малевича, А. Е. Крученых и др.
46 Кондратьев Павел Михайлович (1902–1985) – живописец и фрафик, ученик П. Н. Филонова.
47 Выставка художников в Московско-Нарвском доме культуры состоялась в декабре 1928 – январе 1929 г.
48 Кибрик Евгений Адольфович (1906–1978), Гурвич Борис Исаакович (1905–1985) – живописцы и графики, ученики П. Н. Филонова.

Jewgeni Kowtun

Einige Termini der analytischen Kunst

Gemachtheit

Wichtigster Grundsatz der analytischen Methode Filonows. In gedruckter Form wurde das Prinzip der Gemachtheit erstmals im Manifest von 1914 (in vorliegendem Katalog S. 70–71) dargelegt: »Unser Ziel ist, Gemälde und Zeichnungen zu erarbeiten, die mit aller Schönheit beharrlicher Arbeit gemacht sind, da wir wissen, daß das Wertvollste an einem Bild oder an einer Zeichnung die kraftvolle Arbeit des Menschen an einem Ding ist, in dem er sich selbst und seine unsterbliche Seele offenbart.« Die Gemachtheit ist nach Filonow kein formales Verfahren, sondern vor allem ein Mittel zur Verkörperung des Gehaltes eines Kunstwerks, seiner geistigen Fülle.

Die Qualität der Gemachtheit hat zwei Aspekte. Den einen könnte man den handwerklichen nennen: hartnäckige, gründliche und konzentrierte Arbeit an jedem Element des Werkes: »Die Form wird durch beharrliche Zeichnung gemacht. Jede Linie muß gemacht sein. Jedes Atom muß gemacht sein. Jedes Ding muß gemacht und überprüft sein.« (*Russian Literature,* Amsterdam, 1982, XI, S. 300.) Hauptsächliches und Nebensächliches gibt es in der Arbeit des Künstlers nicht: Jedes beliebige Detail des Kunstwerks wird unter maximaler Anspannung der Kräfte gemacht.

Der zweite Aspekt der Gemachtheit ist das Prinzip der Organik, d. h. die Arbeit des Künstlers nach Gesetzen analog jenen, gemäß denen alles Lebendige in der Natur wächst und sich entwickelt. Der Künstler »aktiviert alle Prädikate des Objektes und seiner Sphäre: das Sein, das Pulsieren und seine Sphäre, Biodynamik, Intellekt, Emanationen, Implikationen, Genesen, Prozesse in Farbe und Form, kurz gesagt, das Leben insgesamt; es [das Prinzip] nimmt die Sphäre nicht als bloßen Raum, sondern als biodynamische Sphäre, in der das Objekt sich in ständiger Emanation und wechselseitigen Durchdringungen befindet.« (Deklaration des »Welterblühens«, 1923.) Filonow propagiert das Prinzip der »biologischen Gemachtheit des Gemäldes«.

Евгений Ковтун

Некоторые термины аналитического искусства

Сделанность

Важнейшее положение аналитического метода Филонова. Впервые печатно о принципе сделанности было заявлено в манифесте 1914 года, публикуемом в настоящем каталоге (с. 70–71): «Цель наша – работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке – это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу». Сделанность по Филонову – это не формальный прием, но прежде всего средство воплощения содержания произведения, его духовной наполненности.

Качество сделанности имеет два аспекта. Один из них, можно сказать – ремесленный: настойчивая, упорная, сосредоточенная работа над каждым элементом произведения: «Форма делается упорным рисунком. Каждая линия должна быть сделана. Каждый атом должен быть сделан, каждая вещь должна быть сделана и выверена». (*Russian Literature,* Amsterdam, 1982, XI, с. 300.) В работе художника нет главного и второстепенного: любая деталь произведения делается с максимальным приложением сил.

Второй аспект сделанности – это принцип органики, то есть работа художника по законам, аналогичным тем, по которым растет и развивается все живое в природе. Художник «вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме, – короче жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а био-динамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях» (Декларация «Мирового Расцвета», 1923). Филонов выдвигает принцип «биологической сделанности картины».

Handlungseinheit

Der Punkt, d. h. die Berührung der Leinwand mit dem Pinsel, ist die »Handlungseinheit« im System Filonows; dies sind die funktionellen »Atome« und die elementaren »Ziegelsteine«, aus denen sich das ganze Gebäude des Kunstwerks aufbaut. Aus diesen »atomaren Berührungspunkten« läßt der Künstler sein Gemälde wachsen – ein Prozeß, der dem organischen Wachstum in der Natur ähnlich ist. Die Handlungseinheit ist die malerische »Monade« und gleichzeitig das Anfangselement der plastischen Struktur.

Filonow verwarf das Arbeiten mit großem Pinsel und breitem Pinselstrich: »Alle großen Meister lernten, mit kleinem Pinsel zu arbeiten, und sind nie davon abgerückt. Mit dem kleinen Pinsel kann man alles machen, was in einem zeichnerisch und malerisch wahrhaft wertvollen Gemälde gefordert wird. Mit Farbe malen heißt jede Sekunde zeichnen und nach der notwendigen Zeichnung streben – und mit Farbe zeichnen kann man nur mit kleinem Pinsel.« (*Russian Literature*, 1982, XI, S. 303.)

Vom Einzelnen zum Gesamten

Eines der wesentlichen Prinzipien der analytischen Methode. Filonow verschmähte das Verfahren, vom Allgemeinen zum Einzelnen zu arbeiten, von vorläufigen Entwürfen und Skizzen zur Detaillierung und Konkretisierung des vollendeten Werks zu kommen. Entgegen den Regeln der Akademien in aller Welt führte er die Arbeit an einem Bild vom Einzelnen zum Gesamten, weshalb in seinem System Begriffe wie »Skizze«, »Studie« oder »vorbereitender Entwurf« fehlen. Die Arbeit am Werk hatte von Anfang an »endgültigen Charakter«. Der Künstler riet: »Beginne und führe die Arbeit vom Einzelnen zum Ganzen hin, von einem Einzelnen, das bis zum höchsten Grad gut gemacht und entwickelt ist. Das heißt: Hast du angefangen, ein Auge oder eine Nase zu machen, dann mach dies so gut wie möglich, führe es bis zu der Vollendung, deren du fähig bist; dann wende dich etwas anderem Einzelnen zu, einem anderen Glied. Wenn du eine Ungenauigkeit oder ungenügend entwickelte Stelle bei diesem Einzelnen bemerkst, das du schon gut gemacht hast, dann arbeite sofort daran weiter, entwickle es geduldig, ausdauernd und hartnäckig zu Ende.« (*Russian Literature,* 1982, XI, S. 304.) Nur ein solches »Ein-

Единица действия

Точка, то есть касание кистью холста – это «единица действия» в системе Филонова, это функциональные «атомы», элементарные «кирпичи», из которых строится все здание произведения. Из этих «атомов-касаний» художник «выращивает» свою картину – процесс, подобный органическому росту в живой природе. Единица действия – это живописная «монада» и одновременно начальный элемент пластической структуры.

Филонов отвергал работу большой кистью, широким мазком: «Все крупнейшие мастера учились на маленькой кисти и никогда не расставались с ней. Маленькой кистью можно сделать все, что требуется в настоящей высокоценной по живописи и рисунку картине. Писать цветом – это значит ежесекундно рисовать и добиваться нужного рисунка, а рисовать цветом можно только маленькой кистью». (*Russian Literature,* 1982, XI, с. 303.)

От частного к общему

Один из главных принципов аналитического метода. Филонов не признавал способ работы от общего к частному, от предварительных набросков и эскизов к детализации и конкретизации завершенного произведения. Вопреки правилам всех Академий мира он вел работу над картиной от частного к общему, поэтому в его системе нет таких понятий как «эскиз», «этюд», «подготовительный набросок». Работа над произведением с самого начала имела «окончательный характер». Художник советовал: «Начинай и веди работу от частного к общему, от частного до последней степени хорошо сделанного и развитого. Это значит: начал делать глаз или нос, тогда сделай его как можно лучше, доведи до совершенства, на какое ты способен, потом возмешься за другое частное, за другой член. Заметишь неточность или недоразвитость на том частном, которое уже сделал хорошо, сейчас же доработай, доразвей терпеливо, выдержанно, и настойчиво». (*Russian Literature,* 1982, XI, с. 304.) Только такое «частное» может привести к настоящему общему, к синтезу.

Мастер аналитического искусства мог начать работу с любой детали, доведя ее до оконча-

zelnes« kann zu einem wahrhaft Allgemeinen führen – zur Synthese.

Ein Meister der analytischen Kunst konnte die Arbeit mit einem beliebigen Detail beginnen und dieses zur endgültigen Gemachtheit führen, um danach zu anderen Teilen des Gemäldes überzugehen.

Kanon und Gesetz

Filonow war der Ansicht, es gebe zwei entgegengesetzte Verfahren, ein Kunstwerk zu schaffen, die den Begriffen »Kanon« beziehungsweise »Gesetz« entsprechen. Das erste Verfahren ist die Vereinfachung oder Geometrisierung der sichtbaren Formen, so, wie der Kubismus vorging. Filonow hielt diese Methode für ein »voreingenommenes« Entwickeln der plastischen Form. Dagegen setzte er die »organische« Entwicklung der Form (das Gesetz), die von der analytischen Kunst verwirklicht wird. Im ersten Fall erfolgt eine Zusammenfassung »von oben«, im zweiten Fall geschieht sie »von innen her«. Die analytische Methode diktiert den bildnerisch zu gestaltenden Erscheinungen keine bestimmten geometrischen Formen, sondern enthüllt die in ihnen verborgenen Tendenzen der Formbildung und die potentiellen Strukturen. Es vollzieht sich gleichsam eine Selbstentwicklung und Selbstoffenbarung der Form. Filonow merkte an, daß eine »reine Form in der Kunst jedes beliebige Ding [ist], das mit offengelegter Verbindung zu der sich in ihm abspielenden Evolution gemalt ist, d. h. mit der allsekündlichen Umwandlung in etwas Neues, wie auch mit den Funktionen und dem Werden dieses Prozesses.« (Kanon und Gesetz, 1912. IRLI, f. 656.) Die Handlungsweise eines Meisters der analytischen Kunst läßt sich, bildlich gesprochen, mit dem »Handeln« der lebendigen Natur vergleichen. In der analytischen Kunst findet ebenfalls eine Geometrisierung statt, aber dies ist eine Geometrie organischer Formen, ihrer Natur nach nicht euklidisch. Die ungegenständlichen Strukturen der Gemälde Filonows kann man im Gegensatz zu der suprematistischen Geraden Malewitschs als »Suprematismus der gekrümmten Linie« definieren.

Sehendes Auge und wissendes Auge

Filonow betonte mehrmals, daß die Künstler vor der Existenz der analytischen Kunst nur mit den zwei sichtbaren Eigenschaften der Wirklichkeit operierten –

тельной сделанности, переходя затем к другим частям картины.

Канон и закон

Филонов считал, что есть два противоположных способа создания произведения, соответствующих понятиям «канон» и «закон». Первый способ – упрощение или геометризация видимых форм, как это происходило в кубизме. Филонов считал этот способ «предвзятым» развитием пластической формы. Он противопоставлял ему «органическое» развитие формы (закон), которое осуществляет аналитическое искусство. В первом случае происходит обобщение «сверху», во втором – обобщение «изнутри». Аналитический метод не «диктует» изображаемым явлениям определенные геометрические формы, а выявляет скрытые в них тенденции формообразования и потенциальные структуры. Происходит как бы саморазвитие и самовыявление формы. Филонов отмечал, что «чистая форма в искусстве есть любая вещь, писанная с выявленной связью ее с творящейся в ней эволюцией, т. е. с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса». (Канон и закон, 1912, ИРЛИ, ф. 656.) Способ действия мастера аналитического искусства уподоблен образу «действия» живой природы. В аналитическом искусстве тоже происходит геометризация, но это геометрия органических форм, неэвклидова по своей природе. Беспредметные структуры филоновских картин, в противоположность супрематической прямой Малевича, можно определить как «криволинейный супрематизм».

Глаз видящий и глаз знающий

Филонов не раз отмечал, что художники до аналитического искусства оперировали только двумя видимыми свойствами действительности – цветом и формой, оставляя вне пластического изображения невидимые качества и процессы предметного мира. В этом едины, по Филонову, такие казалось бы несовместимые художники как Репин и Пикассо.

«Глаз видящий» воспринимает только цвет и форму предметов. Но интуиция художника или «глаз знающий» открывает в явлениях действительности целый мир невидимых свойств и про-

Farbe und Form – und die unsichtbaren Eigenschaften und Prozesse der gegenständlichen Welt nicht in die bildnerische Gestaltung einbezogen. In dieser Hinsicht stimmen nach Filonow so grundverschiedene Künstler wie Repin und Picasso überein.

Das »sehende Auge« nimmt nur Farbe und Form der Gegenstände auf. Die Intuition des Künstlers hingegen oder das »wissende Auge« erschließt in den Erscheinungen der Wirklichkeit eine ganze Welt unsichtbarer Eigenschaften und Prozesse. Filonow schrieb: »Aber das wissende Forscher- und Erfinderauge eines Meisters der analytischen Kunst [...] sieht dort, wo das Auge des Künstlers überhaupt nichts aufnimmt. So kann man etwa, wenn man nur den Stamm, die Äste, Blätter und Blüten sagen wir eines Apfelbaums sieht, dennoch gleichzeitig wissen (oder analysierend sich bemühen zu wissen), wie die Wurzelfäden den Saft aus dem Boden aufnehmen und aufsaugen, wie diese Säfte durch die Zellen des Holzes hochsteigen, wie sie sich in ständiger Reaktion auf Licht und Wärme verteilen, umgearbeitet und verwandelt werden in die atomistische Struktur des Stammes und der Zweige, in grüne Blätter, in weißrote Blüten, in grün-gelb-rosafarbene Äpfel und in die rauhe Rinde des Baumes.« (*Russian Literature,* 1982, XI, S. 264.)

Das »wissende Auge« vermag nicht sichtbare biologische, soziale und geistig-intellektuelle Prozesse im Kunstwerk sichtbar zu machen. Diese unsichtbare Welt ist in den Gemälden Filonows in ungegenständlichen plastischen Strukturen ausgedrückt. Solche Gemälde des Künstlers tragen oft den Titel »Formel«: »Formel des Frühlings«, »Formel des Petrograder Proletariats«, »Formel der Ewigkeit« u. a.

Intime Werkstatt

Die von Filonow gegründete »Intime Werkstatt« war nicht einfach ein Atelier, in dem Unterricht erteilt wurde, sondern eine Vereinigung von Gleichgesinnten, vergleichbar einer klösterlichen Bruderschaft, die sich zu demselben Glauben bekennt. Die Prinzipien der Werkstatt waren von Esoterik, Auserwähltheit, auch ein wenig von jenem Messianismus geprägt, der der russischen Avantgarde so sehr eigen war. Kunst hieß für Kandinsky, Malewitsch und Filonow nicht nur künstlerisches Schaffen, sondern auch Glauben und geistiges Handeln.

(Übersetzung aus dem Russischen: Johanna Roos)

цессов. Филонов писал: «Но знающий глаз исследователя-изобретателя мастера аналитического искусства [...] видит там, где вообще не берет глаз художника. Так например, можно, видя только ствол, ветви, листья и цветы, допустим яблони, в то же время знать (или, анализируя, стремиться знать), как берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы, в зелено-желто-розовые яблоки и в грубую кору дерева». (*Russian Literature,* 1982, XI, с. 264.)

«Глаз знающий» способен сделать зримыми в произведении невидимые процессы биологические, социальные, духовно-интеллектуальные. Этот невидимый мир в картинах Филонова выражен в беспредметных пластических структурах. Такие картины художника часто имеют название «формул»: «Формула весны», «Формула петроградского пролетариата», «Формула вечности» и др.

Интимная мастерская

«Интимная мастерская», созданная Филоновым, это не просто учебная студия, а объединение единомышленников, подобное монастырскому братству, исповедующему единую веру. Принципы мастерской несут на себе печать эзотеричности, избранности, а также оттенок мессианства, столь свойственный русскому авангарду. Искусство для Кандинского, Малевича, Филонова – не только художественное творчество, но и вера, духовное делание.

Pawel Nikolajewitsch Filonow – Leben und Werk

1883

8. Januar: Geboren in Moskau. »Unsere Familie war sehr arm, kinderreich, eine Arbeiterfamilie. Wir wohnten in Moskau. Im Dezember 1887 starb unerwartet der Vater, der Ernährer der Familie.« (E. Glebova: Vospominanija o brate [Erinnerungen an meinen Bruder]. – *Neva,* 1986, Nr. 10, S. 149.)

1894–1896

Besuch der städtischen Gemeindeschule. Abschluß mit Auszeichnung.

1896

Umzug nach St. Petersburg. Lebt bei der älteren Schwester. »Nach ihrer Heirat lebte die Schwester Alexandra Nikolajewna in Petersburg. Im Sommer 1896, nach dem Tod der Mutter, holte sie die ganze Familie zu sich: drei Schwestern, den Bruder und die Großmutter, die 102 Jahre alt war.« (E. Glebova: Vospominanija o brate, S. 149.) Besuch der Werkstatt für Malerhandwerk und Malerei an der Schule der Gesellschaft zur Förderung der Künste.

1897–1902

Arbeitet als Malerhandwerker. »Die Arbeit war eine wichtige Schule, mal hatte ich die Luken von Müllgruben zu teeren, mal mußte ich Toiletten, Küchen oder Dächer anstreichen, Kachelöfen bemalen, die Wohnung des Ministers Sipjagin ausmalen oder die Wohnung der Geliebten des Großfürsten Nikolai Nikolajewitsch – der französischen Schauspielerin Waletta; dann mußte ich die Taube in der Kuppel der Isaakskathedrale schlämmen, die jüdische Synagoge ausmalen, Wandgemälde in der römisch-katholischen Kapelle in der Straße ›1. Kompanie‹ ausführen, die Pompeidecke in der Eremitage mit Leimfarbe und Weißbrot restaurieren und Kopien von einigen Ornamenten dieser Decke herstellen, auch mit Leimfarbe. Die Arbeit wurde mit allen möglichen Materialien und Methoden durchgeführt, im Stehen, Sitzen, Liegen – und immer mit dem Risiko, vom Gerüst zu fallen.«

Павел Николаевич Филонов – Летопись жизни и творчества

1883

8 января: Родился в Москве. «Семья наша была очень бедная, рабочая, многодетная. Жили мы в Москве. В декабре 1887 г. скоропостижно умер отец, кормилец семьи». (Е. Глебова: Воспоминания о брате. – *Нева,* 1986, № 10, с. 149.)

1894–1896

Учился в городской приходской школе. Окончил с отличием.

1896

Переехал в Петербург. Жил у старшей сестры. «После замужества сестра Александра Николаевна жила в Петербурге. И летом 1896 года, после смерти мамы, она перевезла к себе всю семью; трех сестер, брата, бабушку, которой шел сто третий год». (Е. Глебова: Воспоминания о брате, с. 149.) Поступил в малярно-живописную мастерскую при школе Общества поощрения художеств.

1897–1902

Работал «по малярно-живописному делу». «Главное в этой работе была самая лучшая школа, начиная со смоления люков помойных ям, окраски уборных, кухонь и крыш, росписи изразцовых (кафельных) печей, до росписи квартиры министра Сипягина, росписи квартиры любимицы великого князя Николая Николаевича – француженки, артистки Валетта, промывки голубя в куполе Исаакиевского собора, раскраски еврейской синагоги, росписи в Римско-Католической Капелле на 1-й роте, реставрации „Помпейских потолков" в Эрмитаже клеевой краской и ситным хлебом, и копий с отдельных орнаментов этого потолка – тоже клеевой. Работа велась всеми материалами и способами, стоя, сидя и лежа, при постоянном риске свалиться с лесов». (П. Н. Филонов: Автобиография. – В кн.: *Russian Literature,* 1982, XI, с. 270.)



Die Familie Filonow. Anfang der 80er Jahre
Семья Филоновых. Начало 1880-х



Filonow. Um 1897
Филонов. Около 1897

(P. N. Filonov: Avtobiografija [Autobiographie]. – In: *Russian Literature,* 1982, XI, S. 270.)

1898

Besucht Abendkurse im Zeichnen an der Schule der Gesellschaft zur Förderung der Künste.

1901

Beendet die Ausbildung in der Werkstatt für Malerhandwerk und Malerei mit Diplom als Maler und Dekorateur.

1903

Erster, erfolgloser Versuch, zur Akademie der Künste zugelassen zu werden. Im Herbst Aufnahme in die Aktklasse der Gesellschaft zur Förderung der Künste.

1903–1908

Studium im Privatatelier des Akademiemitglieds L. Je. Dmitrijew-Kawkasski.

1908–1910

Gasthörer an der Akademie der Künste (bei H. P. Saleman, W. Je. Sawinski, G. G. Mjassojedow und J. F.

1898

Посещал вечерние рисовальные классы школы Общества поощрения художеств.

1901

Окончил малярно-живописную мастерскую, получив диплом маляра-уборщика.

1903

Сделал первую, но неудачную попытку поступить в Академию художеств. Осенью был принят в класс натурного рисунка Общества поощрения художеств.

1903–1908

Учился в частной мастерской академика Л. Е. Дмитриева-Кавказского.

1908–1910

Был вольнослушателем в Академии художеств (у Г. Р. Залемана, В. Е. Савинского, Г. Г. Мясоедова, Я. Ф. Ционглинского). «В Академию я пришел 24 лет от роду, но имел уже более чем двадцати-

Zionglinski). »An die Akademie kam ich mit vierundzwanzig, aber ich hatte bereits mehr als zwanzig Jahre Erfahrung in der Kunst hinter mir, eine Arbeit, die ich mit drei bis vier Jahren begonnen hatte. Ich kam dorthin und hatte praktisch die Hochschule für bildende Kunst ›in der Tasche‹, ich wußte den Wert der Zeichnung und Malerei zu schätzen, zeichnete und arbeitete mit der Farbe besser als jeder Professor an der Akademie.« (P. N. Filonov: Dnevnik [Tagebuch], Eintragung vom 30. Mai 1936. Manuskript in der Handschriftenabteilung des Staatlichen Russischen Museums [GRM], f. 156, d. 32, Blatt 39.)

1910

16. Februar: Offizielle Gründung der Petersburger Künstlervereinigung »Bund der Jugend«. Filonow gehört zu den Gründungsmitgliedern.
März: Zeigt erstmals seine Arbeiten in der Ausstellung des »Bundes der Jugend« in Petersburg. Die Kritik bezeichnet Larionow, Gontscharowa und Maschkow als »Zentrum der Ausstellung«. »In den Arbeiten der anderen Teilnehmer zeigen sich entweder hoffnungsloser Dilettantismus (Jewsejew, Matwei, Spandikow, Schkolnik, Filonow) oder schlaue Tricks, wie bei Bystrenin.« (*Zolotoe Runo* [Das Goldene Vlies], Nr. 11–12.)
Mai: Zusammenschluß der russischen Kubofuturisten zur literarischen Vereinigung »Hyläa« (David und Nikolai Burljuk, A. Gei [S. Gorodezki], Jelena Guro, A. Krutschonych, B. Liwschiz, W. Majakowski, S. Mjassojedow, Je. Nisen [Jekaterina Guro] und W. Chlebnikow).
Herbst: Verläßt die Akademie der Künste. »Die Professoren der Akademie boykottierten mich von Anfang an. Vom ersten Tag an arbeitete ich selbständig. Nur an Zionglinski kann ich mich mit Hochachtung und Liebe erinnern: Er störte mich nicht bei der Arbeit, mehr noch, er unterstützte sie laut und begeistert. Mehrmals rief er durch die ganze Klasse, erstaunt von meiner Hartnäckigkeit: ›Sehen Sie, sehen Sie, was er macht! Nur so wird man zu einem Cézanne, van Gogh oder Leonardo!‹« (P. N. Filonov: Dnevnik, Eintragung vom 30. Mai 1936.)
Ende November: Besucht zusammen mit E. Spandikow, I. Schkolnik und Z. Schleifer Helsinki, trifft finnische Künstler, um mit ihnen eine gemeinsame Ausstellung des »Bundes der Jugend« und skandinavischer Avantgardisten zu besprechen. »Zwei Mitglieder des ›Bundes‹

летний непрерывный, с 3–4 лет моей жизни начавшийся, стаж по искусству. Пришел туда, уже имея за пазухой „высшую школу ИЗО“, зная цену и рисунку и живописи, рисуя и работая цветом лучше любого из академических профессоров». (П. Н. Филонов: Дневник, запись 30 мая 1936. РО ГРМ, ф. 156, д. 32, л. 39).

1910

16 февраля: Утверждено петербургское общество художников «Союз молодежи». Филонов был среди его членов-учредителей.
Март: Впервые экспонировал свои произведения на выставке «Союза молодежи» в Петербурге. Критика отмечала: Ларионов, Гончарова и Машков – это «центр выставки». «На работах остальных участников или печать безнадежного дилетантизма (Евсеев, Матвей, Спандиков, Школьник, Филонов), или надуманных ухищрений, как у Быстренина». (*Золотое Руно,* № 11–12.)
Май: Возникло литературное объединение русских кубофутуристов «Гилея» (Давид и Николай Бурлюки, А. Гей [С. Городецкий], Елена Гуро, А. Крученых, Б. Лившиц, В. Маяковский, С. Мясоедов, Е. Низен [Екатерина Гуро], В. Хлебников).
Осень: Покинул Академию художеств. «Академическая профессура с первых же дней взяла меня под бойкот. Я с первого же дня стал работать по-своему. Только Ционглинского я могу вспоминать с уважением и любовью: он не мешал моим действиям, более того – шумно и восторженно приветствовал их. Не раз он кричал на весь класс, поражаясь моим упором: „Смотрите! Смотрите, что он делает! Вот из таких выходят Сезанны, Ван Гоги и Леонардо“». (П. Н. Филонов: Дневник, запись 30 мая 1936.)
Конец ноября: Вместе с Э. Спандиковым, И. Школьником и Ц. Шлейфером посетил Гельсингфорс, встречался с финскими художниками с целью организовать совместную выставку «Союза молодежи» и скандинавских авангардистов. «Два члена „Союза“ побывали в Финляндии, Швеции и Норвегии уже летом 1910 г. и в течение последней недели (ноября) прибыло еще 4 делегата „Союза“ в Хельсинки. Они пригласили 7 финских художников участвовать в выставке в Петербурге». (Олли Валконен: Письмо Е. Ф. Ковтуну 18 июня 1985. Хранится у адресата.)

waren schon im Sommer 1910 in Finnland, Schweden und Norwegen, und in der letzten Novemberwoche kamen noch vier Mitglieder des ›Bundes‹ nach Helsinki. Sie luden sieben finnische Künstler ein, an der Ausstellung in Petersburg teilzunehmen.« (Olli Valkonen: Brief an Je. F. Kowtun vom 18. Juni 1985. In Verwahrung beim Empfänger.)

1910–1911

10. Dezember 1910–Januar 1911: Ausstellung »Karo-Bube«, organisiert von M. F. Larionow, Moskau.
Dezember 1910: Bei der »Internationalen Kunstausstellung« im Salon von W. A. Isdebski (Odessa) werden zum erstenmal in Rußland abstrakte Arbeiten von Kandinsky gezeigt. »Die gegenstandslose Malerei bedeutet nicht das Ausstreichen der gesamten vorhergegangenen Kunst, sondern lediglich die ganz außerordentlich wichtige Teilung eines alten Stammes in zwei Hauptäste, ohne die die Bildung einer grünen Baumkrone nicht denkbar wäre.« (V. V. Kandinskij: *Tekst chudožnika* [Text eines Künstlers]. Moskau, 1918, S. 49.)

1911

27. Januar: Der »Bund der Jugend« organisiert die Aufführung des Volksstückes »Zar Maximilian und sein ungehorsamer Sohn Adolf« in Petersburg.
29. und 31. Dezember: Beim Allrussischen Künstlerkongreß in Petersburg verliest N. I. Kulbin auf Bitten Kandinskys dessen Vortrag »Über das Geistige in der Kunst (Malerei)«, der die wichtigsten Abschnitte des kurz zuvor erschienenen Buchs »Über das Geistige in der Kunst« enthält.

1912

Reise nach Italien und Frankreich, besucht Rom und viele andere italienische Städte wie auch Lyon und Paris. »Ich erinnere mich, daß Schewerschejew ein Gemälde kaufte, ich glaube für 200 Rubel. Mit diesem Geld finanzierte mein Bruder eine Reise ins Ausland, um die westliche Kunst kennenzulernen.« (E. Glebova: Vospominanija o brate, S. 151.)
11. März: Teilnahme an der Ausstellung »Eselsschwanz« (Moskau).
8. April: Teilnahme an der Ausstellung des »Bundes der Jugend«.
April–Juni: Die Sammelbände Nr. 1 und Nr. 2 des »Bundes der Jugend« erscheinen. Erste Reproduktion einer Arbeit von Filonow (Bd. Nr. 2).

1910–1911

10 декабря 1910 – январь 1911: Состоялась выставка «Бубновый валет», организованная М. Ф. Ларионовым (Москва).
Декабрь 1910: На «Международной художественной выставке» в салоне В. А. Издебского (Одесса) впервые в России демонстрировались абстрактные работы В. В. Кандинского. «Беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зеленого дерева было бы немыслимо». (В. В. Кандинский: *Текст художника.* М., 1918, с. 49.)

1911

27 января: «Союз молодежи» осуществил постановку народной драмы «Царь Максемьян и ево непокорный сын Адольфа» (Петербург).
29 и 31 декабря: На Всероссийском съезде художников (Петербург) Н. И. Кульбин прочел по просьбе Кандинского его доклад «О духовном в искусстве (живопись)», включавший главные разделы только что вышедшей книги автора «Über das Geistige in der Kunst».

1912

Совершил путешествие по Италии и Франции, посетив Рим и многие другие итальянские города, Лион, Париж. «Помню, что одну из написанных картин купил Жевержеев, кажется за двести рублей, вот на эти деньги брат и устроил себе заграничную поездку, чтобы познакомиться с западным искусством». (Е. Глебова: Воспоминания о брате, с. 151.)
11 марта: Участвовал на выставке «Ослиный хвост» (Москва).
8 апреля: В составе экспозиции «Союза молодежи».
Апрель–июнь: Вышли из печати сборники «Союза молодежи» № 1 и 2. Впервые была воспроизведена работа Филонова (сб. № 2).
20 ноября: Вышел из печати сборник футуристов «Гилея» «Пощечина общественному вкусу» (Москва), в котором участвовали В. Маяковксий, В. Хлебников, А. Крученых, Д. и Н. Бурлюки, В. Кандинский, Б. Лившиц.
Написал статью «Канон и закон» – первое изложение принципов аналитического искусства. «Мы не

20. November: Der Sammelband »Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack« der Futuristengruppe »Hyläa« erscheint (Beiträger: W. Majakowski, W. Chlebnikow, A. Krutschonych, D. und N. Burljuk, W. Kandinsky und B. Liwschiz).
Verfaßt den Aufsatz »Kanon und Gesetz«, in dem erstmals die Prinzipien der analytischen Kunst dargelegt werden. »Wir verteidigen uns nicht und greifen nicht an. Wir gehen unseren Weg; wenn man uns aber eine Verbindung zum K[ubo]fut[urismus] nachzuweisen wünscht, dann antworten wir: ›Ihr wollt eine Verbindung unserer Theorie mit unseren Vorgängern suchen, aber nicht über den K[ubo]f[uturismus] und Pic[asso], sondern über das kalte und schonungslose Verneinen ihrer ganzen Mechanik. Wir haben durch unsere Lehre das Leben als solches in die Malerei aufgenommen, und es ist klar, daß alle weiteren Folgerungen und Entdekkungen nur von ihr ausgehen werden, weil alles vom Leben ausgeht und außerhalb des Lebens nicht einmal Leere existiert; von nun an werden die Menschen in den Gemälden leben, wachsen, sprechen und denken, und sie werden sich in alle Geheimnisse des großen und armseligen Menschenlebens, des gegenwärtigen und des zukünftigen, verwandeln, dessen Wurzeln in uns liegen und die ewige Quelle ebenfalls.‹« (Manuskript in der Handschriftenabteilung des Instituts für russische Literatur [IRLI], f. 656.)

1912–1913

4. Dezember: Teilnahme an der Ausstellung des »Bundes der Jugend«, bei der M. F. Larionow erstmals rayonistische Bilder zeigt. »Der von uns ausgearbeitete rayonistische Stil in der Malerei berücksichtigt die räumlichen Formen, die aus der Überkreuzung der von den verschiedenen Gegenständen reflektierten Strahlen entstehen, Formen, die nach dem Willen des Künstlers hervorgehoben werden.« (*Oslinyj chvost i Mišen'* [Eselsschwanz und Zielscheibe]. Moskau, 1913.)*

1913

19.–24. Februar: »Erste Lubok-Ausstellung« (Moskau), organisiert von N. Winogradow und Larionow.

* Die Datierung der Ausstellung variiert in der Literatur zwischen 1911, 1912 und 1913, da die Beschriftung des Katalogs (»Dezember – Januar 1912«) vermuten läßt, sie habe von Dezember 1911 bis Januar 1912 gedauert. Rezensionen in der Tagespresse des Jahres 1913 bestätigen jedoch, daß sie von Dezember 1912 bis Januar 1913 stattfand. [Anm. d. Red.]

защищаемся и не нападаем. Мы идем своей дорогой; если же нам хотят доказать связь нашу с к[убо]фут[уризмом], то мы скажем: „Если желаете искать связь нашей теории с бывшими до нас, а не через к[убо]ф[утуризм] и Пик[ассо], а через холодное и беспошадное отриц[ание] начисто всей их механики. Нашим учением мы включили в живопись жизнь как таковую, и ясно, что все дальнейшие выводы и открытия будут исходить из него лишь, потому что все исходит из жизни и вне ее нет даже пустоты, и отныне люди на картинах будут жить, расти, говорить, думать и претворяться во все тайны великой и бедной человеческой жизни, настоящей и будущей, корни которой в нас, и вечный источник тоже в нас“». (РО ИРЛИ, ф. 656.)

1912–1913

4 декабря: Участвовал в выставке «Союз молодежи». На этой выставке М. Ф. Ларионов впервые демонстрировал лучистскую живопись. «Выдвигаемный нами стиль лучистской живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника». (*Ослиный хвост и Мишень.* М., 1913.)*

1913

19–24 февраля: Состоялась «1-я выставка лубков», организованная Н. Виноградовым и Ларионовым.
6 марта: Литературная группа «Гилея» вошла на правах федерации в состав «Союза молодежи».
23 марта: Состоялся диспут объединения «Мишень», «Восток, национальность и Запад» (Москва, Политехнический музей). Доклад И. М. Зданевича «Футуризм Маринетти». Состоялись диспуты «Союза молодежи» (Петербург, Троицкий театр).
23 марта: О современной живописи. С докладом выступили Д. Бурлюк («Искусство новаторов и академическое искусство в XIX и XX вв.») и К. Малевич («О „Бубном валете“ и „Ослином хвосте“»). На диспуте распространялся манифест «Союза молодежи», написанный О. Розановой: «Мы объяв-

* Датировка выставки в литературе варьируется между 1911, 1912, 1913 гг. Подпись в каталоге «декабрь–январь 1912» подтверждает, что выставка проходила с декабря 1911 по январь 1912. Рецензии в прессе, появившиеся в 1913, свидетельствуют о том, что она состоялась в декабре 1912 – январе 1913 гг. [Прим. ред.]



Teilnehmer von Inszenierungen futuristischer Theaterstücke, Dezember 1913. Von links nach rechts: Michail Wassiljewitsch Matjuschin, Alexei Jelissejewitsch Krutschonych, Pawel Nikolajewitsch Filonow, Iossif Solomonowitsch Schkolnik, Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch

Участники постановок футуристических спектаклей, декабрь 1913. Слева направо: Михаил Васильевич Матюшин, Алексей Елисеевич Крученых, Павел Николаевич Филонов, Иосиф Соломонович Школьник, Казимир Северинович Малевич

6. März: Die literarische Gruppe »Hyläa« schließt sich föderativ dem »Bund der Jugend« an.
23. März: Diskussion der Künstlervereinigung »Zielscheibe« zum Thema »Der Osten, die Nationalität und der Westen« (Moskau, Polytechnisches Museum). Vortrag von I. M. Sdanewitsch: »Der Futurismus Marinettis«. Diskussionen des »Bundes der Jugend« (Petersburg, Troizki-Theater).
23. März: Über zeitgenössische Malerei. Vorträge von D. Burljuk (»Die Kunst der Neuerer und die akademische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert«) und K. Malewitsch (»Über ›Karo-Bube‹ und ›Eselsschwanz‹«). Während der Diskussion wird das von Olga Rosanowa verfaßte Manifest des »Bundes der Jugend« verteilt: »Wir erklären, daß der Maler nur die Sprache des künstlerischen und schöpferischen Erlebens sprechen darf, ohne aus fremden Quellen zu schöpfen.« (Handschriftenabteilung des GRM, f. 121, ed. chr. 13.)

ляем, что живописец может говорить только на языке живописных и творческих переживаний, не залезая в чужие карманы». (РО ГРМ, ф. 121, ед. хр. 13.)
24 марта: О новейшей русской литературе. Выступили с докладами В. Маяковский, А. Крученых, Николай и Давид Бурлюки.
Конец марта: Вышел из печати сборник «Союз молодежи» при участии поэтов «Гилеи». В нем приняли участие Матюшин, Розанова, Гуро, Хлебников, Крученых, Н. и Д. Бурлюки и др.
2 и 4 декабря: Состоялись спектакли, организованные «Союзом молодежи» – »Трагедия Владимир Маяковский». Декорации Филонова и Школьника. «Это время завершилось трагедией „Владимир Маяковский“. Поставлена в Петербурге. Луна-Парк. Просвистели ее до дырок». (В. В. Маяковский: *ПСС.* Т. 1, М., 1955, с. 22.)

24. März: Über die neueste russische Literatur. Vorträge von W. Majakowski, A. Krutschonych, Nikolai und David Burljuk.
Ende März: Publikation des Sammelbandes »Bund der Jugend« unter Teilnahme von Dichtern der Gruppe »Hyläa«. Beiträger: Matjuschin, Rosanowa, Guro, Chlebnikow, Krutschonych, N. und D. Burljuk u. a.
2. und 4. Dezember: Vom »Bund der Jugend« organisierte Aufführungen der Tragödie »Wladimir Majakowski« von Majakowski. Bühnenbild von Filonow und Schkolnik. »Diese Zeit schloß mit der Tragödie ›Wladimir Majakowski‹. Inszeniert in Petersburg. Luna-Park. Total ausgepfiffen.« (V. V. Majakovskij: *Polnoe sobranie sočinenii* [Sämtliche Werke]. Bd. 1, Moskau, 1955, S. 22.)
Vortrag von N. D. Burljuk: »P. N. Filonow – der Vollender des psychologischen Intimismus« (Petersburg, Troizki-Theater). (Siehe S. 25–26.)

1913–1914

10. November 1913–10. Januar 1914: Teilnahme an der letzten Ausstellung des »Bundes der Jugend« (Petersburg).

1914

Januar: Publikation des Sammelbandes »Brüllender Parnaß« mit Illustrationen von Filonow. Von der Zensur verboten. »Im Februar 1914 wurde ich als Beschuldigter in der Sache des von mir und Puni herausgebrachten Sammelbandes ›Brüllender Parnaß‹ vorgeladen: In den im Sammelband enthaltenen Zeichnungen von Filonow und D. Burljuk sah die Zensur eine Verletzung des Anstandes. [...] Dennoch gelang es mir, ungefähr 200 Exemplare zu verbreiten, gleich nachdem sie aus der Druckerei gekommen waren.« (M. V. Matjušin: Russkie kubofuturisty [Die russischen Kubofuturisten]. – In: *K istorii russkogo avangarda* [Zur Geschichte der russischen Avantgarde]. Stockholm, 1976, S. 155.)
1. und 4. Februar: Auf Einladung von Kulbin nach Petersburg gereist, hält Marinetti Vorträge im Saal der Kalaschnikow-Börse.
Gründung der »Intimen Werkstatt der Maler und Zeichner ›Gemachte Bilder‹«. Die Gruppe veröffentlicht ein Manifest: »Von der Malerei sagen wir, daß wir die in das Bild eingeführte und das Bild durchdringende Malerei vergöttern und daß wir als erste eine neue Ära der Kunst einleiten – das Zeitalter der gemachten Gemälde und der gemachten Zeichnungen; und in

Н. Д. Бурлюк выступил с докладом «П. Н. Филонов – завершитель психологического интимизма» (Петербург, Троицкий театр). (См. с. 25–26.)

1913–1914

10 ноября 1913 – 10 января 1914: Участвовал в последней выставке «Союза молодежи» (Петербург).

1914

Январь: Вышел из печати сборник «Рыкающий Парнас» с иллюстрациями Филонова, запрещенный цензурой. «В феврале 1914 года я был вызван в окружной суд как ответчик за изданный мною и Пуни сборник „Рыкающий Парнас“: в помещенных в сборнике рисунках Филонова и Д. Бурлюка



Umschlag des Manifests »Gemachte Bilder«. 1914
Обложка манифеста «Сделанные картины». 1914

unsere Heimat übertragen wir den Schwerpunkt der Kunst, in unsere Heimat, die so unvergeßlich wunderbare Kathedralen schuf und die Kunst des häuslichen Handwerks und der Ikonen.« Das Manifest wurde von Filonow verfaßt und von Kakabadse, Kirillowa, Lasson-Spirowa, Pskowitinow und Filonow unterzeichnet. (Siehe S. 70–71.)
10.–14. Mai: Tatlin zeigt in seinem Atelier in der Ostoschenka-Straße (Moskau) erstmals seine Bildreliefs. »Sehr geehrter Herr, am 10., 11., 12., 13. und 14. Mai d. J. ist das Atelier des Künstlers Wladimir Tatlin (Ostoschenka 37, Wohnung 2) von 6 bis 8 Uhr abends zur unentgeltlichen Besichtigung seiner synthetisch-statischen Kompositionen geöffnet, wobei an den angezeigten Tagen ab 7 Uhr abends der Futurist Sergei Podgajewski seine neuesten postmetalogischen Rekorde dynamodeklamieren wird.« (Gedruckte Benachrichtigung. Handschriftenabteilung des GRM, f. 121, ed. chr. 117, Blatt 61.)

1915

März: Filonows »Gesangbuch vom Weltgewächs« erscheint in Petersburg. »Von allen Veröffentlichungen des Verlags ›Schurawl‹ ist dieses Buch am geschmackvollsten gemacht. Es ist gut, daß es keine unnützen Seiten hat und der Umschlag frei von Werbung ist – so etwas macht ein Buch immer kaputt. [...] Von Filonow als Dichter erwarte ich Gutes; in diesem Buch gibt es Zeilen, die zum Besten gehören, was über den Krieg geschrieben wurde. [...] Mit einem Wort, das Buch hat mich erfreut, weil jeder Krämergeist fehlt. ›Welterblühen‹ klingt auch sehr gut. Von den Zeichnungen gefallen mir besonders der Höhlenschütze, die Hirsche und Hündchen, zerrissen von ihrer Raserei, als wären sie nicht geboren, und der vorsichtig-scheue Hirsch.« (Velimir Chlebnikov: *Neizdannie proizvedenija* [Unveröffentlichte Werke]. Moskau, 1940, S. 378–379.)

1915–1916

17. Dezember: Bei der »Letzten futuristischen Gemäldeausstellung 0,10« (Petrograd) zeigt Malewitsch erstmals suprematistische Gemälde. »Die Schlüssel des Suprematismus führen mich zur Entdeckung des noch Unbewußten. Meine neue Malerei gehört nicht ausschließlich der Erde an. Die Erde wird verlassen wie ein Haus, das von Holzwürmern zerfressen ist. Und tatsächlich eignet dem Menschen, seinem Bewußtsein, das Streben nach dem Raum und die Neigung, sich

цензура усмотрела нарушение благопристойности. [...] Мне все-таки удалось сотни две распространить сразу же по получении экземпляров из типографии». (М. В. Матюшин: Русские кубофутуристы. – В кн.: *К истории русского авангарда.* Стокгольм, 1976, с. 155.)
1 и 4 февраля: Маринетти, приглашенный в Петербург Кульбиным, выступил с лекциями в зале Калашниковской биржи.
Организовал «Интимную мастерскую живописцев и рисовальщиков „Сделанные картины“». Группа выпустила манифест: «Относительно живописи мы говорим, что боготворим ее, введенную, въевшуюся в картину, и это мы первые открываем новую эру искусства – век сделанных картин и сделанных рисунков, и на нашу Родину переносим центр тяжести искусства, на нашу Родину, создавшую незабываемо дивные храмы, искусство кустарей и икон». Манифест, написанный Филоновым, подписали Какабадзе, Кириллова, Лассон-Спирова, Псковитинов, Филонов. (См. с. 70–71.)
10–14 мая: Татлин в мастерской на Остоженке (Москва) впервые показал свои живописные рельефы. «М. Г. 10, 11, 12, 13 и 14-го мая с. г. от 6-ти до 8-ми часов в. будет показана студия художника Владимира Татлина (Остоженка, 37, кв. 2) для бесплатного обзора его синтезостатичных композиций, причем в означенные дни от 7-ми час. в. футурист Сергей Подгаевский будет динамо-декламировать свои последние постзаумные рекорды». (Типографское извещение. РО ГРМ, ф. 121, ед. хр. 117, л. 61.)

1915

Март: Вышла из печати книга Филонова «Пропевень о Проросли мировой» (Петербург). «Книжка издана с наибольшим вкусом из всех изданных „Журавлем“. Хорошо, что в ней нет лишних страниц и что обложка лишена объявлений, – это всегда портит книгу. [...] От Филонова, как писателя, я жду хороших вещей; и в этой книге есть строчки, которые относятся к лучшему, что написано о войне. [...] Словом, книжка меня порадовала отсутствием торгашеского начала. „Мировый расцвет“ тоже очень хорошо звучит. Рисунок мне очень нравится пещерного стрелка, олени, собачки, разорванные своим бешенством и точно не рожденные, и осторожно-пугливый олень». (Велимир

›vom Erdball loszureißen‹.« (K. Malevič: Pis'mo Matjušinu [Brief an Matjuschin], Juni 1916. – In: *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1974 god.* Leningrad, 1976, S. 192.)

1916

Herbst: Wird eingezogen und an die rumänische Front geschickt. Nach der Februarrevolution von den Soldaten zum Vorsitzenden des revolutionären Militärkomitees der Baltischen Division gewählt. Nach dem Zusammenbruch der Front geht er nach Petrograd. »Bescheinigung. Der Inhaber des vorliegenden Dokumentes ist tatsächlich der Vorsitzende des revolutionären Militärkomitees der Baltischen Sonder-Marinedivision, Pawel Filonow, nach Petrograd abkommandiert in den Rat der Volkskommissare in Angelegenheiten der reformierten Baltischen Division und zur Begleitung von drei Marineflaggen des 2., 3. und 4. Regiments. Beglaubigt durch Unterschrift und beigefügtes Siegel des Komitees.« (Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst [ZGALI], f. 2348, op. 1, d. 39, Blatt 1.)

1918

April: Teilnahme an der »Ausstellung Moskauer Futuristen«, Tiflis, Räume der Zeitschrift »ARS«.

1919

Mai–Juni: Teilnahme an der »Ersten staatlichen freien Ausstellung« im Winterpalast. Zeigt den Zyklus »Einführung in das Welterblühen«. Zwei Gemälde werden vom Staatlichen Einheitsfonds erworben. (Siehe *Žizn' iskusstva,* 1919, 25. Juni.)
Umzug in die Literatenstraße 19, wo er bis zu seinem Tod wohnt.

1921

3. April: Eröffnung der Abteilung für Malerei im Petrograder Museum für künstlerische Kultur, wo auch Arbeiten von Filonow gezeigt werden.
Teilnahme an der Dritten Ausstellung der »Künstlergemeinde« (Obschtschina chudoschnikow) in Petrograd.

1922

Teilnahme an der Ausstellung »Vereinigung neuer Richtungen in der Kunst« im Museum für künstlerische Kultur in Petrograd. »Filonow zeigte gemeinsam mit anderen Künstlern alle seine Arbeiten, angefangen mit den akademischen Studien. Später stellte er sie nicht

Хлебников: *Неизданные произведения.* М., 1940, с. 378–379.)

1915–1916

17 декабря: На «Последней футуристической выставке картин 0,10» (Петроград) Малевич впервые экспонировал супрематические картины. «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще неосознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение „отрыва от шара Земли“». (К. Малевич: Письмо М. Матюшину, июнь, 1916. – В кн.: *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год.* Л., 1976, с. 192.)

1916

Осень: Был мобилизован и направлен на Румынский фронт. После Февральской революции был избран солдатами председателем Военно-революционного комитета Балтийской дивизии. После распада фронта отправился в Петроград. «Удостоверение. Предъявитель сего действительно председатель Военно-революционного комитета Отдельной Балтийской Морской Дивизии Павел Филонов, командированный в Петроград в Совет Народных Комиссаров по делам реформированной Балтийской Дивизии и для сопровождения 3-х знаменных морских флагов 2, 3 и 4 Морских полков. Что удостоверяется подписью с приложением комитетской печати». (ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 39, л. 1.)

1918

Апрель: Участвовал на «Выставке московских футуристов», Тифлис, помещение журнала «ARS».

1919

Май–июнь: Участвовал на «Первой государственной свободной выставке» в Зимнем Дворце. Показал цикл картин «Ввод в Мировый расцвет». С выставки для Единого государственного фонда были приобретены две картины. (См. *Жизнь искусства,* 1919, 25 июня.)
Поселился на ул. Литераторов, 19, где жил до смерти.

mehr aus.« (P. A. Mansurow: Brief an Je. F. Kowtun vom 4. November 1970. In Verwahrung beim Empfänger.)
Teilnahme an der Gemälde- und Skulpturenausstellung im Garten des Volkshauses in Petrograd.
Teilnahme an der »Ersten russischen Kunstausstellung« in der Galerie van Diemen, Berlin.
Teilnahme an der Fünften Ausstellung der »Künstlergemeinde« in Petrograd.

1923

April: »Das Revolutionsmuseum erhielt das Gemälde ›Formel der Weltrevolution‹ von Filonow. Der Künstler schenkte die Arbeit dem Petrograder Proletariat über den Petrograder Sowjet, der sie dem Revolutionsmuseum übergab.« (*Žizn' iskusstva,* 1923, Nr. 8, S. 19.)
22. Mai: Veröffentlicht die »Deklaration des ›Welterblühens‹« (*Žizn' iskusstva,* 1923, Nr. 20). Im selben Heft wurden auch Manifeste von Malewitsch, Matjuschin und Mansurow veröffentlicht.
9. Juni: Vortrag vor der Museumskonferenz (Petrograd), in dem er »im Namen der Gruppe der linken Künstler« vorschlägt, das Museum für künstlerische Kultur in ein »Institut zur Erforschung der Kultur der zeitgenössischen Kunst« umzuwandeln. »Nachdem 1923 das Museum für künstlerische Kultur unter dem Vorsitz von Filonow einer Revision unterzogen worden war, wurde er gemäß dem nach seinem Vortrag erfolgten Beschluß zur Umwandlung dieses Museums in ein Institut zur Erforschung der Kunst von der Konferenz damit beauftragt, die Satzung des Instituts zu schreiben. Die von ihm verfaßte Satzung wurde zur Satzung des ersten Forschungsinstitutes in Europa, das ein eigenes Museum besitzt.« (ZGALI, f. 2348, op. 1, d. 22, Blatt 2.)
15. August: Gründung des Petrograder Instituts für künstlerische Kultur (GINChUK). »Heute nahm das Museum für künstlerische Kultur seine Arbeit auf: unter der Leitung von Malewitsch, Tatlin, Filonow und Matjuschin wurden vier Forschungsabteilungen eingerichtet. [...] Was wird dort untersucht? Die künstlerische Kultur. Wenn man den wissenschaftlichen Ansatz und die wissenschaftliche Methode den Leitlinien des ›Geschmacks‹ gegenüberstellt (gefällt es – gefällt es nicht), dann stoßen wir alle auf ein neues Problem, bei dem der alte Begriff ›Künstler‹ verschwindet und an seiner Stelle der Wissenschaftler-Künstler erscheint.« (K. S. Malevič: Zapisnaja knižka [Notizbuch]. Zit. nach: *Problemy istorii sovetskoj architektury,* Nr. 4, Moskau, 1978, S. 26.)

1921

3 апреля: Открылся живописный отдел Петроградского музея художественной культуры. В экспозиции были работы Филонова.
Участвовал на Третьей периодической выставке «Общины художников», Петроград.

1922

Участвовал в выставке «Объединение новых течений в искусстве» в Музее художественной культуры, Петроград.
«Филонов, вместе с остальными, развесил все свои картины, начиная с академических этюдов. Позже он их не выставлял». (П. А. Мансуров: Письмо Е. Ф. Ковтуну 4 ноября 1970. Хранится у адресата.)
Участвовал на выставке живописи и скульптуры в Саду Народного дома, Петроград.
Участвовал на «Erste russische Kunstausstellung», Берлин, галерея Ван Димен.
Участвовал на Пятой выставке «Общины художников», Петроград.

1923

Апрель: «В Музей революции поступила картина Филонова „Формула мировой революции". Картина была принесена художником в дар Петербургскому пролетариату через Петросовет, который ее передал Музею революции». (*Жизнь искусства,* 1923, № 8, с. 19.)
22 мая: Опубликовал «Декларацию „Мирового Расцвета"» (*Жизнь искусства,* 1923, № 20). В этом же номере журнала были помещены манифесты К. Малевича, М. Матюшина и П. Мансурова.
9 июня: Выступил на музейной конференции (Петроград) с докладом, в котором «от группы левых художников» предложил преобразовать Музей художественной культуры в «Институт исследования культуры современного искусства». «В 1923 г. после ревизии музея живописной культуры в Ленинграде, сделанной под председательством Филонова, ему было получено конференцией, согласно принятому, после его доклада о ревизии, постановлению о реорганизации этого музея в институт исследования искусства написать устав института. Написанный им устав стал уставом открывшегося первого в Европе института исследования искусства с действующим музеем». (ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 22, л. 2.)

Oktober–Dezember: Leiter der »Abteilung für allgemeine Ideologie« am GINChUK. Erhalten blieb das Forschungsprogramm des Künstlers: »Grundlage des Unterrichts der bildenden Kunst nach dem Prinzip der reinen Analyse, als höchste Schule des Schaffens. System ›Welterblühen‹.

1. Analytische Kunst.
2. Naturalismus.
3. Abstrakte Kunst.
4. Realismus.
5. Reine Kunst.
6. Bildnerische Kraft und Gemachtheit.
7. Lehre von der Form.
8. Lehre von der Konstruktion.
9. Sphäre und Dynamik.
10. Licht und Schatten.
11. Farbe.
12. Material.
13. Methode und Begriff der Form.
14. Analyse der Ästhetik.
15. Gemachtes Gemälde. Gemachte Zeichnung. Gemachtes Projekt. Gemachtes Ding, unabhängig von der Art des Materials und seiner Verwendung.« (LGAORSS, f. 4340, op. 1, d. 32, Blatt 64.)

Teilnahme an der »Ausstellung Petrograder Künstler aller Kunstrichtungen« in der Akademie der Künste, Petrograd.

1925

Juni–Oktober: Unterrichtet Schüler in den Räumen der Akademie der Künste. »Von Juni bis September arbeitete unter meiner Leitung eine Gruppe von Studenten, anfangs fast 70 Teilnehmer. [. . .] Aus dieser Gruppe entstand damals schon das Kollektiv der Meister der analytischen Kunst.« (P. N. Filonov: Dnevnik [Tagebuch], Eintragung vom 11. oder 12. Dezember 1933. Handschriftenabteilung des GRM, f. 156.)

Herbst: In der Akademie der Künste findet eine dreitägige Ausstellung von Arbeiten der Filonow-Gruppe statt.

1927

17. April: »Ausstellung der Meister der analytischen Kunst. Die Filonow-Schule« im Leningrader Haus der Presse. »Die Arbeit im Haus der Presse war für uns so etwas wie eine Akademie. Wir waren von Enthusiasmus und Glauben an die Richtigkeit und Einzigartigkeit unseres Weges hingerissen. Pawel Nikolajewitsch

15 августа: Был организован петроградский Институт художественной культуры. «В настоящее время Музей художественной культуры приступил к деятельности: открыл четыре исследовательских отдела под руководством К. Малевича, Татлина, Филонова, Матюшина. [. . .] Что исследуется? Художественная культура. Противопоставляя научный подход и метод основам „вкусовым“, нравится – не нравится – мы все выходим к новой проблеме, где старое понятие художник исчезает, на его месте появляется ученый-художник». (К. С. Малевич: Записная книжка. Цит. по сб. *Проблемы истории советской архитектуры,* № 4, М., 1978, с. 26.)

Октябрь–декабрь: Руководил отделом общей идеологии ГИНХУКа. Сохранилась исследовательская программа художника: «Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа, как высшая школа творчества. Система „Мировой расцвет“.

1. Аналитическое искусство.
2. Натурализм.
3. Абстрактное творчество.
4. Реализм.
5. Чистое искусство.
6. Изобразительная сила и сделанность.
7. Учение о форме.
8. Учение о конструкции.
9. Сфера и динамика.
10. Свет и тень.
11. Цвет.
12. Материал.
13. Метод и понятие формы.
14. Анализ эстетики.
15. Сделанная картина. Сделанный рисунок. Сделанный проект. Сделанная вещь, независимо от рода материала и принципа его применения». (ЛГАОРСС, ф. 4340, оп. I, д. 32, л. 64.)

Участвовал на «Выставке картин петроградских художников всех направлений», Петроград, Академия художеств.

1925

Июнь–октябрь: Вел занятия с учениками в помещении Академии художеств. «С июня по сентябрь под моим руководством работала группа учащихся, вначале доходившая до 70 человек. [. . .] Из этой группы тогда же образовался Коллектив масте-



Mitglieder des Kollektivs »Meister der analytischen Kunst«, 1927. Von links nach rechts: E. K. Tennisman, W. K. Luppian, W. A. Sulimo-Samuillo, M. P. Zybassow, Je. A. Kibrik, N. I. Jewgrafow
Группа членов коллектива МАИ, 1927. Слева направо: Э. К. Теннисман, В. К. Луппиан, В. А. Сулимо-Самуйлло, М. П. Цыбасов, Е. А. Кибрик, Н. И. Евграфов

brachte uns dazu, nur ihm zu glauben und niemandem sonst, und er war die ganze Zeit bei uns. Er ließ nicht zu, daß wir vom Weg abwichen oder die Orientierung verloren.« (T. N. Glebova: Vospominanija o Pavle Nikolaeviče Filonove [Erinnerungen an Pawel Nikolajewitsch Filonow]. – *Panorama iskusstv,* 11, Moskau, 1988, S. 118.)
April: Aufführung des »Revisors« von Gogol im Haus der Presse. Regie: Igor Terentjew, Bühnenbilder und Kostümentwürfe von Schülern Filonows. »Ich erinnere mich an einen Literaturabend im Haus der Presse in Leningrad. Władimir Majakowski las sein Poem ›Choroscho‹. [...] Majakowski las sein Poem ›Choroscho‹ mit großer Bewegung, beantwortete anschließend wie üblich die schriftlich eingereichten Fragen; bei einer Frage wies er nach einer scharfen Antwort auf die Wände und sagte laut und deutlich: ›Diese Bilder, das ist die Malerei der Gegenwart und der Zukunft!‹« (I. T. Dmitročenko: Vospominanija [Erinnerungen]. Handschriftenabteilung des GRM, f. 156, d. 84, Blatt 6.)
1. November: Filonow ist in der von N. Punin organisierten Ausstellung neuester Kunstrichtungen im Russischen Museum vertreten.
Das Kollektiv der Meister der analytischen Kunst offiziell als Künstlervereinigung anerkannt. »Als Mitglieder des Kollektivs können nur Personen zugelassen werden, die vom führenden Meister, dem Forscher und

ров аналитического искусства». (П. Н. Филонов: Дневник, запись 11 или 12 декабря 1933. РО ГРМ, ф. 156.)
Осень: В Академии художеств состоялась трехдневная выставка работ группы Филонова.

1927

17 апреля: Состоялась «Выставка мастеров аналитического искусства. Школа Филонова», Ленинградский Дом Печати. «Работа в Доме Печати была для нас Академией. Мы были охвачены энтузиазмом и верой в правильность и единственность нашего пути. Павел Николаевич убеждал нас верить только ему и никому больше и все время был с нами, не давая нам сбиваться и „впадать в срыв“». (Т. Н. Глебова: Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове. – *Панорама искусств,* 11, М., 1988, с. 118.)
Апрель: В Доме Печати состоялась постановка «Ревизора» Гоголя. Режиссер И. Терентьев, декорации и эскизы костюмов работы учеников Филонова. «Мне памятен литературный вечер в Доме Печати, в Ленинграде. Выступил с чтением поэмы „Хорошо“ Владимир Маяковский. [...] Маяковский читал поэму „Хорошо“ с огромным вдохновением, потом как обычно отвечал на записки и, отвечая на одну из них, после острого ответа, он указал на стены – эти картины – живопись настоящего и будущего! – громко сказал В. В.». (И. Т. Дмитроченко: Воспоминания. РО ГРМ, ф. 156, д. 84, л. 6.)
1 ноября: Работы Филонова включены в экспозицию новейших течений Русского музея, организованную Н. Пуниным.
Коллектив МАИ получил официальные права художественного объединения. «В члены коллектива могут быть приняты исключительно только лица, поставленные на принцип аналитического искусства старшим мастером, исследователем-организатором Филоновым, или же лица, поставленные на сделанность кем-либо из мастеров коллектива, уже поставленных на принцип аналитического искусства Филоновым». (Материалы для устава и программы коллектива Мастеров аналитического искусства. Частный архив.)

1928–1929

Декабрь 1928 – конец января 1929: Коллектив МАИ участвовал на выставке «Современные ленин-

Organisator Filonow, im Prinzip der analytischen Kunst unterwiesen wurden, oder solche Personen, die von einem seinerseits von Filonow im Prinzip der analytischen Kunst unterwiesenen Meister des Kollektivs auf die Gemachtheit orientiert worden sind.« (Materialien für die Satzung und das Programm des Kollektivs der Meister der analytischen Kunst. Privatarchiv.)

1928–1929

Dezember 1928–Ende Januar 1929: Teilnahme des Kollektivs der Meister der analytischen Kunst an der Ausstellung »Zeitgenössische Leningrader Künstlergruppen« im Kulturhaus Moskau-Narwa. In den Räumen der Filonow-Gruppe hing eine »Kurze Einführung zu den ausgestellten Arbeiten«, verfaßt von Filonow: »Die Meister der analytischen Kunst nehmen jede Erscheinung der Welt ausschließlich nach ihrer inneren Bedeutsamkeit auf, und sie bemühen sich, so weit das möglich ist, um maximale Sicht, höchstes Erforschen und Begreifen des Objekts; sie geben sich nicht damit zufrieden, die ›Fassade‹, das ›Äußere‹, Objekte ohne Seiten und Rücken, innerlich leer, zu malen, wie es heute in der Kunst gang und gäbe ist, weil man seit Jahrhunderten gewohnt ist, sich an Farbe und Form der Oberfläche eines Objekts zu ergötzen, ohne in das Innere zu schauen, wie es der gelehrte Forscher in jeder beliebigen wissenschaftlichen Disziplin tut. Interessant ist nicht nur das Zifferblatt, sondern auch der Mechanismus und der Gang der Uhr. Die inneren Daten bestimmen bei jedem Gegenstand auch die Bedeutsamkeit seines Äußeren, seiner Oberfläche mit Formen und Farbe.« (Auszug. Privatarchiv, Leningrad.)

1929–1930

Herbst 1929–Dezember 1930: In den Räumen des Russischen Museums wird eine Einzelausstellung Filonows eingerichtet, jedoch nicht eröffnet.

1929

30. Dezember: Unter dem Vorsitz von S. K. Issakow findet eine kollektive Besichtigung der geschlossenen Ausstellung Filonows statt. Die Mehrheit der teilnehmenden Arbeiter spricht sich für die Eröffnung der Ausstellung aus. »Man muß die Ausstellung als neues Suchen in der Kunst begrüßen. Man braucht sich von etwas Unverständlichem nicht verwirren zu lassen. Der Arbeiter als Betrachter entwickelt sich. Früher ging man in den Zoo, aber heute führt man die Arbeiter in Aus-

градские художественные группировки» (Московско-Нарвский дом культуры). В залах филоновцев висело «Краткое пояснение к выставленным работам», написанное Филоновым: «Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира исключительно в его внутренней значимости, стремясь поскольку это возможно к максимальному видению и наивысшему изучению и постижению объекта, не удовлетворяясьописыванием „фасада“, „обличья“, объектов без боков и без спины, пустых внутри как происходит поныне в изобразительном искусстве, так как в искусстве принято и освящено веками любоваться цветом да формой поверхности объекта и не заглядывать в нутро, как делает ученый исследователь в любой научной дисциплине. Интересен не только циферблат, а механизм и ход часов. В любом предмете внутренние данные определяют и лицевую поверхностную его значимость с ее формами и цветом». (Отрывок. Частный архив, Ленинград.)

1929–1930

Осень 1929 – декабрь 1930: В залах Русского музея была развернута персональная выставка Филонова, открытие которой не состоялось.

1929

30 декабря: Состоялся под председательством С. К. Исакова общественный просмотр закрытой выставки Филонова. Большинство участников-рабочих высказались за открытие выставки. «Как новое искание выставку надо приветствовать. Не надо смущаться тем, что непонятно. Рабочий зритель растет. Раньше ходили в Зоологический сад, а теперь рабочих водят на выставки заграничного оборудования, рабочего изобретательства, в лабораторию акад. Иоффе и др., где тоже много непонятного. Пусть рабочие видят, что наука идет вперед. Только тот ничего не поймет, кто ничего не хочет». (Рыбаков, завод Козицкого. Протокол общественного просмотра. ГРМ, ведомств. архив, оп. 6, д. 771.)

1930

30 мая: Был организован после раскола объединения новый коллектив мастеров аналитического искусства. «30 (тридцатого) мая 1930 г. в 6 ч. вечера в комнате Филонова (ул. Литераторов, 19) собира-

stellungen, die Ausrüstungen aus dem Ausland zeigen oder Erfindungen von Arbeitern, ins Labor des Akademiemitglieds Joffe und in andere Ausstellungen – da ist auch vieles unverständlich. Laßt die Arbeiter doch sehen, daß die Wissenschaft vorankommt. Nur wer gar nichts will, versteht auch nichts.« (Rybakow, Kosizki-Werk. Protokoll der öffentlichen Besichtigung. GRM, Dienstarchiv, op. 6, d. 771.)

1930

30. Mai: Nach der Spaltung der Künstlervereinigung Gründung eines neuen Kollektivs der Meister der analytischen Kunst. »Am 30. (dreißigsten) Mai 1930 um 6 Uhr abends versammelten sich in Filonows Zimmer (Literatenstraße 19) nach einer vorläufigen Verabredung die Genossen Mitglieder des Kollektivs der Meister der analytischen Kunst (Filonow-Schule) Glebowa, Saklikowskaja, Iwanowa, Kapitanowa, Poret, Tagrina. Um 7 Uhr wurde die Versammlung als Treffen der Initiativgruppe eröffnet. [...] Zum Vorsitzenden des neuerlich organisierten Kollektivs wurde Genosse Filonow gewählt, Sekretär ist Genossin Tagrina.« (P. N. Filonov: Dnevnik, Eintragung vom 30. Mai 1930. Handschriftenabteilung des GRM, f. 156.)

26. Dezember: Kollektive Besichtigung der geschlossenen Ausstellung Filonows im Russischen Museum, bei der die Mehrzahl der Teilnehmer sich für die Eröffnung ausspricht. »Am 26. Dezember fand eine niederträchtige ›öffentliche‹ Besichtigung meiner Ausstellung im Russischen Museum statt.« (P. N. Filonov: Dnevnik, Eintragung vom 26. Dezember 1930.)

1931

30. November: Der Verlag »Academia« schlägt Filonow vor, das »Kalevala« zu illustrieren. »Die Genossen Babkin und Kowjasin vom Verlag ›Academia‹ kamen um fünf Uhr zu mir und schlugen mir vor, das ›Kalevala‹ zu illustrieren. Ich habe abgelehnt, aber wir kamen überein, daß die Meister der analytischen Kunst diese Arbeit machen – meine Schüler unter meiner Aufsicht.« (P. N. Filonov: Dnevnik, Eintragung vom 30. November 1931.)

1932

Teilnahme an der Ausstellung »Fünfzehn Jahre Künstler der RSFSR« im Russischen Museum, Leningrad. »Die Wache entfernte die Mitarbeiter aus dem Museum. Ein Agent der GPU telefonierte aus dem Museum nach einer zwölf Mann starken Milizabtei-



Filonow mit seiner Frau Jekaterina Alexandrowna Serebrjakowa. 1928
Филонов с женой Екатериной Александровной Серебряковой. 1928

лись по уговору товарищи члены коллектива мас[теров] ан[алитического] иск[усства] (Школа Филонова) – Глебова, Закликовская, Иванова, Капитанова, Порет, Тагрина. В 7 час. открыли собрание как собрание инициативной группы. [...] Председателем вновь организованного коллектива избран т. Филонов, секретарем т. Тагрина». (П. Н. Филонов: Дневник, запись 30 мая 1930. РО ГРМ, ф. 156.)

26 декабря: Состоялся общественный просмотр закрытой выставки Филонова в Русском музее, на котором большинство участников высказались за ее открытие. «26 декабря был подлейший „общественный“ просмотр моей выставки в Русском музее». (П. Н. Филонов: Дневник, запись 26 декабря 1930.)

lung. Das Treppenhaus wurde mit Stoff dekoriert, Palmen wurden aufgestellt. Herausgeputzte junge Leute, reichen argentinischen Plantagenbesitzern ähnlich, standen am Fuß der Treppe herum. Mitarbeiter drängten sich verlegen neben der Personalgarderobe. [...] Die feierlich-devote Stimmung, die an diesem Morgen im Vestibül des Museums herrschte und es in den Empfangssaal eines römischen Palastes verwandelte, bestimmte mich endgültig, nicht an der Eröffnung teilzunehmen.« (P. N. Filonov: Dnevnik, Eintragung vom 16. Juni 1932.) »Einen besonderen Platz in der Ausstellung nimmt Filonow ein, der seinen verschnörkelten Stil aus kubistischen und kalligraphischen Elementen, gewürzt mit einer kräftigen Prise hausbackener Philosophie, geschaffen hat. [...] Das Beste, was man bei Filonow findet, sind seine Porträts und seine Genrebilder über das moderne sowjetische Leben, ohne die Tricks einer ›Zergliederung‹ oder ›Verschiebung‹ ausgeführt, einfach, ernsthaft. [...] Seiner Thematik und sozialen Orientierung nach ist er wirklich ein sowjetischer Künstler.« (Igor' Grabar': Chudožniki RSFSR za 15 let [15 Jahre Künstler der RSFSR]. – *Izvestija,* 1933, 7. Februar.)

1933

März: Teilnahme an der »Porträtausstellung« im Leningrader Künstlerhaus.
Mai–Juni: Teilnahme an der »Gemäldeausstellung des Leningrader Künstlerhauses« (Kulturhaus »1. Fünfjahresplan«).
Juni: Teilnahme an der Ausstellung »Künstler als Touristen« im Haus der Wissenschaftler, Leningrad. »In dieser Ausstellung werden Bilder der Künstler Brodski, Platunow, Malewitsch, Filonow, Matjuschin, Filosofowa, Bartold u. a. gezeigt. Eine Sonderabteilung der Ausstellung ist der Fahrt des Eisbrechers ›Malygin‹ gewidmet.« (*Izvestija,* 1933, 18. Juni.)
Ende Dezember: Das von den Filonow-Schülern illustrierte »Kalevala« wird zum Verkauf angeboten. Teilnahme an der Ausstellung »15 Jahre Künstler der RSFSR« in Moskau.

1934

20. November: Im Künstlerhaus (Leningrad) findet ein Abend zum Gedenken an M. W. Matjuschin statt. Ausstellung der Werke, Erinnerungen der Freunde und Schüler.

1931

30 ноября: Издательство «Academia» предложило Филонову иллюстрировать «Калевалу». «Т. т. Бабкин и Ковязин из из-ва „Академия“ пришли ко мне в 5 ч. и предложили иллюстрировать „Калевалу“. Я отказался, но мы договорились, что эту работу сделают мастера аналитического искусства – мои ученики под моею редакцией». (П. Н. Филонов: Дневник, запись 30 ноября 1931.)

1932

Участвовал на выставке «Художники РСФСР за XV лет» (Ленинград, Русский музей). «Охрана удаляла сотрудников из музея. Агент ГПУ по телефону вызвал из музея наряд милиции в 12 человек. Лестница декорирована материей, расставлялись пальмы. Разодетые молодые люди, похожие на аргентинских богачей-плантаторов, стояли толпой внизу лестницы. Сотрудники смущенно жались у своей раздевальной. [...] Торжественно-лакейский дух, царивший в это утро на лестнице музея, превращавший ее в приемную римского дворца – окончательно определил мое решение не идти на открытие». (П. Н. Филонов: Дневник, запись 16 июня 1932.) «Особое место на выставке занимает Филонов, создавший свой затейливый стиль из элементов кубизма и каллиграфии, сдобренных сильной дозой доморощенной философии. [...] Лучшее, что есть у Филонова – его портреты и жанровые картины из современной советской жизни, исполненные без всяких трюков „расчленения“ и „сдвига“, просто, серьезно. [...] По своей тематике и социальной установке он безоговорочно советский художник». (Игорь Грабарь: Художники РСФСР за 15 лет. – *Известия,* 1933, 7 февраля.)

1933

Март: Участвовал на «Выставке портрета». (Ленинградский областной дом художника).
Май–июнь: Участвовал на «Выставке картин Ленинградского областного Дома художника» (Дом культуры им. 1-й пятилетки).
Июнь: Участвовал на «Выставке художников-туристов» в Ленинградском Доме ученых. «На ней представлены картины художников Бродского, Платунова, Малевича, Филонова, Матюшина, Фило-



Jewdokija Nikolajewna Glebowa an Filonows Grab. Mitte der 70er Jahre
Евдокия Николаевна Глебова на могиле Филонова. Середина 1970-х

1941

16. März – 16. April: Teilnahme an der »Ausstellung für Malerei und Skulptur des Leningrader Künstler-Stadtkomitees« im Stanislawski-Haus der Kunst.
3. Dezember: Stirbt im blockierten Leningrad an Unterernährung. Begraben auf dem Serafimowskoje-Friedhof. »Mein Bruder war so mager, nicht wiederzuerkennen, daß sein ehemaliger Schüler, der Bildhauer Suworow, der gekommen war, um Abschied zu nehmen und die Totenmaske zu machen, von diesem Gedanken Abstand nehmen mußte. In dieser schrecklichen Zeit, in der man keinen Sarg finden konnte und die Menschen in Bettlaken begraben wurden, beschlossen wir, unter allen Umständen Bretter zu finden und einen Sarg in Auftrag zu geben. Dies gelang uns schließlich, allerdings suchten wir eine ganze Woche lang.« (E. Glebova: Vospominanija o brate, S. 168.) »Am Tag der Beerdigung holten wir – meine Schwester und ich – zwei Schlitten heraus. Einen großen und einen Kinderschlitten für Jekaterina Alexandrowna, denn sie konnte nicht hinter dem Sarg hergehen. [...] Als man meinen toten Bruder brachte, war schon alles bereit. Den Sarg transportierten wir so: Die Schwester Marija Nikolajewna, die Schwiegertochter von Jekaterina Alexandrowna und ihre Nichte Raja zogen abwechselnd: zwei den Schlitten mit dem Sarg und eine allein den Schlitten mit Jekaterina Alexandrowna.« (Ebenda.)

софовой, Бартольда и др. Специальный отдел выставки посвящен походу ледокола „Малыгин“». (*Известия,* 1933, 18 июня.)
Конец декабря: В продажу поступила «Калевала» с иллюстрациями Филоновцев.
Участвовал на выставке «Художники РСФСР за XV лет» (Москва).

1934

20 ноября: В Доме художника (Ленинград) состоялся вечер памяти М. В. Матюшина. Выставка работ, воспоминания товарищей и учеников.

1941

16 марта – 16 апреля: Участвовал на «Выставке живописи и скульптуры ленинградского Горкома художников» (Дом искусств им. К. С. Станиславского).
3 декабря: Умер в блокадном Ленинграде от истощения. Похоронен на Серафимовском кладбище. «Брат был такой худой, такой неузнаваемо другой, что его бывший ученик скульптор Суворов, пришедший проститься и снять маску, должен был отказаться от этой мысли. В это страшное время, когда нельзя было найти гроб, когда хоронили в простынях, мы решили во что бы то ни стало найти доски, заказать гроб. Нам это удалось, правда, после целой недели поисков». (Е. Глебова: Воспоминания о брате, с. 168.) «В день похорон мы – сестра и я – достали и привезли двое саней: большие и детские для Екатерины Александровны, так как идти за гробом она не могла. [...] Когда привезли тело брата, все было готово. Везли его так: сестра Мария Николаевна, невестка Екатерины Александровны и ее племянница Рая – попеременно: двое тело брата и кто-то один саночки с Екатериной Александровной». (Там же.)

(Übersetzung aus dem Russischen: Johanna Roos/Marina Jurjewna Korenewa)

Pawel Filonow

Abbildungen

Павел Филонов

Репродукции



Köpfe. 1910. Kat. 4 · Головы. 1910. Кат. 4



Jünglinge. 1909–1910. Kat. 3 · Юноши. 1909–1910. Кат. 3



Umwandlung des Intellektuellen. 1913. Kat. 15
Перерождение интеллигента. 1913. Кат. 15

Die nichts zu verlieren haben. 1911–1912. Kat. 5 ▷
Кому нечего терять. 1911–1912. Кат. 5





Droschkenkutscher. 1913. Kat. 16
Извозчик. 1913. Кат. 16

Mann und Frau. 1912–1913. Kat. 10 ▷
Мужчина и женщина. 1912–1913. Кат. 10





Musikanten. 1912. Kat. 7 · Музыканты. 1912. Кат. 7



Ohne Titel (Landschaft mit zwei Tieren). Anfang der 10er Jahre. Kat. 6
Без названия (Пейзаж с двумя зверями). Начало 1910-х. Кат. 6



Eber. 1912–1913. Kat. 12
Кабан. 1912–1913. Кат. 12



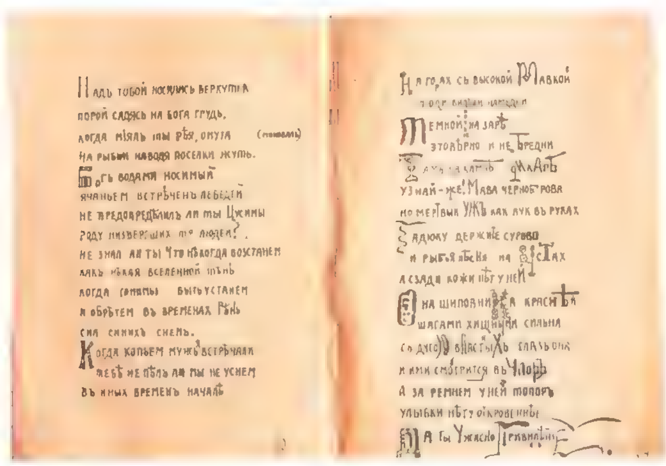
Kuhmägde. 1914. Kat. 24
Коровницы. 1914. Кат. 24



Fastnachtswoche. 1913–1914. Kat. 22
Масленица. 1913–1914. Кат. 22



Kat. 29



Kat. 27



Kat. 28



Kat. 30

Illustrationen und Textseiten aus W. Chlebnikow, »Ausgewählte Gedichte«. 1914. Kat. 27–30
Иллюстрации и страницы текста из книги В. Хлебникова «Изборник стихов». 1914. Kat. 27–30

Ikone der hl. Katharina. 1908–1910. Kat. 1 ▷
Икона «Святая Екатерина». 1908–1910. Kat. 1





Hinrichtung (Nach 1905). 1913. Kat. 19
Казнь (После 1905 года). 1913. Кат. 19



Das Festmahl der Könige. 1913. Kat. 14
Пир королей. 1913. Кат. 14



Gärtner. 1912–1913. Kat. 11
Садовник. 1912–1913. Кат. 11



Mädchen mit Blume. 1913. Kat. 17
Девушка с цветком. 1913. Кат. 17



West und Ost. 1912–1913. Kat. 8 · Запад и Восток. 1912–1913. Кат. 8





Drei am Tisch. 1914–1915. Kat. 33
Трое за столом. 1914–1915. Кат. 33

◁ Ost und West. 1912–1913. Kat. 9
Восток и Запад. 1912–1913. Кат. 9



Umwandlung des Menschen. 1914–1915. Kat. 32
Перерождение человека. 1914–1915. Кат. 32



Ohne Titel (Reiter). 1913. Kat. 21
Без названия (Всадники). 1913. Кат. 21



Stadtbau. 1913. Kat. 18
Постройка города. 1913. Кат. 18



Fischerschoner. 1913–1914. Kat. 23
Рыбачья шхуна. 1913–1914. Кат. 23



Ohne Titel. 1912–1915. Kat. 13
Без названия. 1912–1915. Кат. 13



Die Magier. 1914. Kat. 25
Волхвы. 1914. Кат. 25



Mutter. 1916. Kat. 41
Мать. 1916. Кат. 41



Ohne Titel (Georg, der Siegreiche). 1915. Kat. 35
Без названия (Георгий Победоносец). 1915. Кат. 35

Bauernfamilie (Die Heilige Familie). 1914. Kat. 26 ▷
Крестьянская семья (Святое семейство). 1914. Кат. 26

Blumen des Welterblühens. 1915. Kat. 39 ▷▷
Цветы мирового расцвета. 1915. Кат. 39



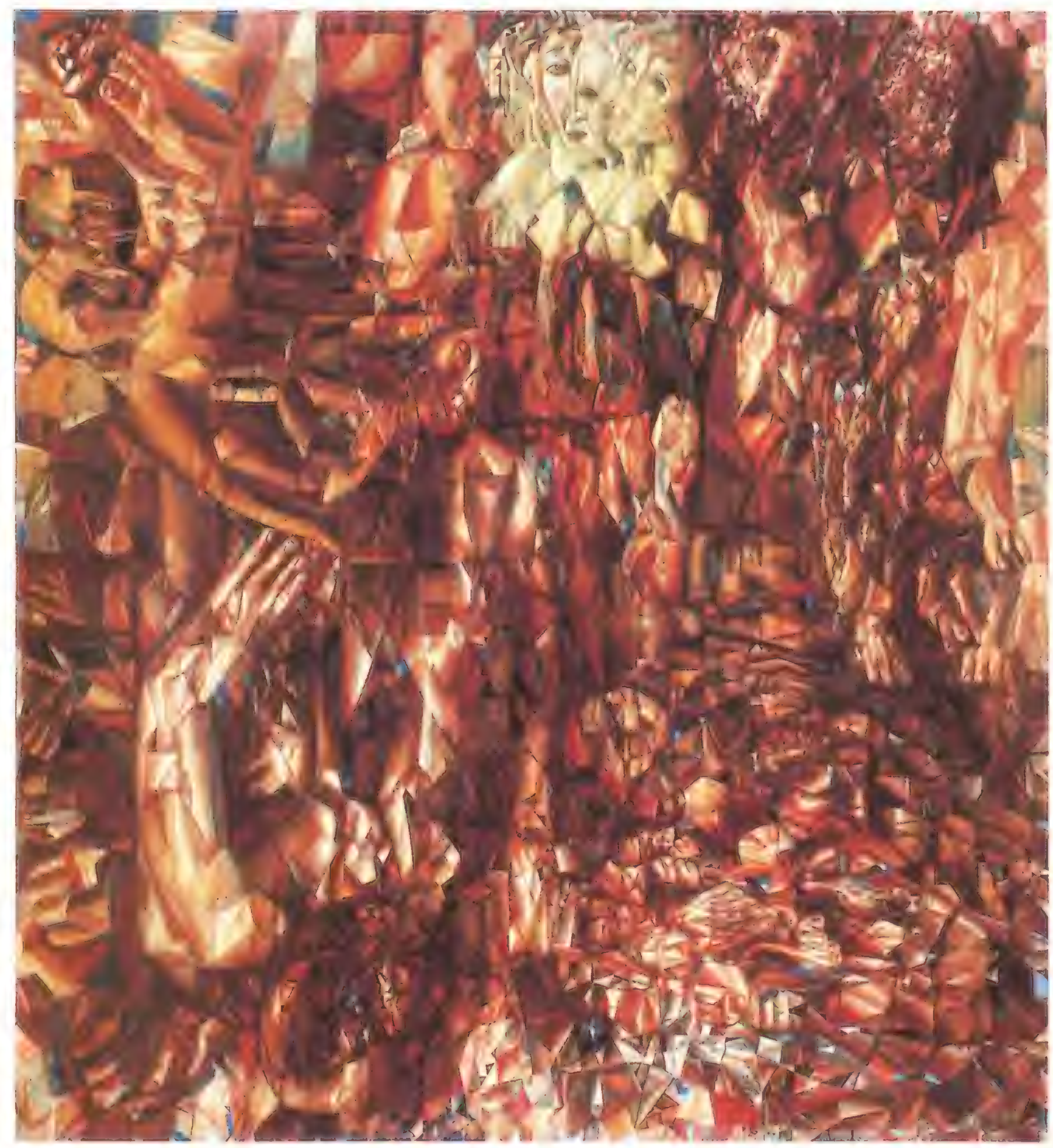




Porträt Jewdokija Nikolajewna Glebowa (1888–1980), geb. Filonowa. 1915. Kat. 38
Портрет Евдокии Николаевны Глебовой (1888–1980), урожд. Филоновой. 1915. Кат. 38



Porträt Armand Franzewitsch Azibert mit Sohn. 1915. Kat. 36
Портрет Армана Францевича Азибера с сыном. 1915. Кат. 36



Krieg mit Deutschland. 1914–1915. Kat. 31
Германская война. 1914–1915. Кат. 31



Komposition. 1916. Kat. 42
Композиция. 1916. Кат. 42



Hausleute. 1913. Kat. 20
Дворники. 1913. Кат. 20



Lastfuhrleute. 1915. Kat. 34
Ломовые. 1915. Кат. 34



Frau. 1915. Kat. 37
Женщина. 1915. Кат. 37



Arbeiter. 1915–1916. Kat. 40
Рабочие. 1915–1916. Кат. 40



Ochsen (Szene aus dem Leben der Wilden). 1918. Kat. 44
Волы (Сцена из жизни дикарей). 1918. Кат. 44



Die Flucht nach Ägypten. 1918. Kat. 43
Бегство в Египет. 1918. Кат. 43



Weißes Gemälde. 1919. Kat. 46
Белая картина. 1919. Кат. 46

Formel des Kosmos. 1918–1919. Kat. 45 ▷
Формула Космоса. 1918–1919. Кат. 45





Formel der Revolution. 20er Jahre. Kat. 106
Формула революции. 1920-е. Кат. 106

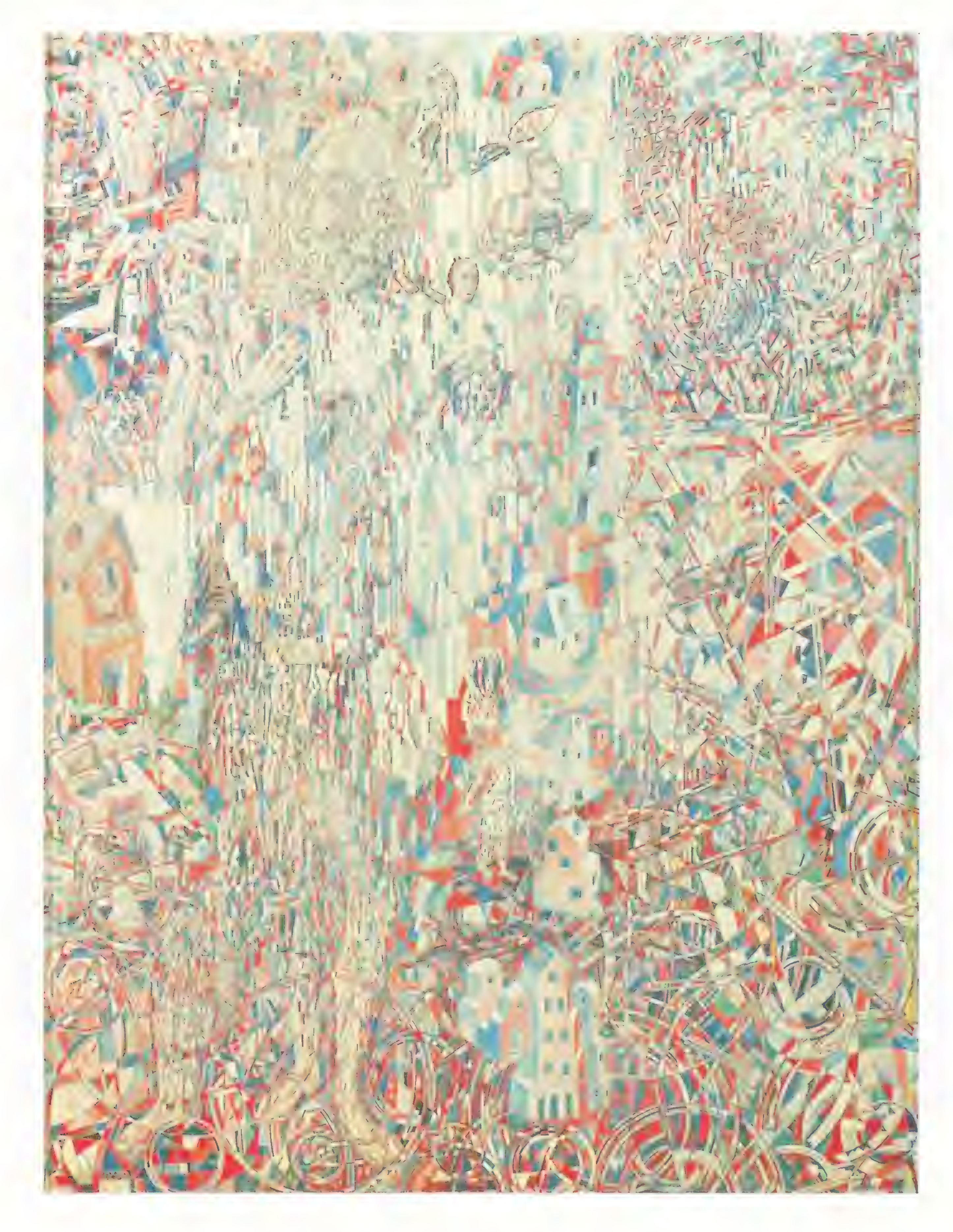


Komposition (Kosmos?). 20er Jahre. Kat. 108
Композиция (Космос?). 1920-е. Кат. 108



Ungegenständliche Komposition. 20er Jahre. Kat. 100
Беспредметная композиция. 1920-е. Кат. 100

Formel des Petrograder Proletariats. 1920–1921. Kat. 48 ▷
Формула петроградского пролетариата. 1920–1921. Кат. 48





Geometrische Konstruktion. 20er Jahre. Kat. 103
Геометрическое построение. 1920-е. Кат. 103



Oktober (Landschaft, Formel). 1921. Kat. 51
Октябрь (Пейзаж, Формула). 1921. Кат. 51



Köpfe. 1924. Kat. 66
Головы. 1924. Кат. 66

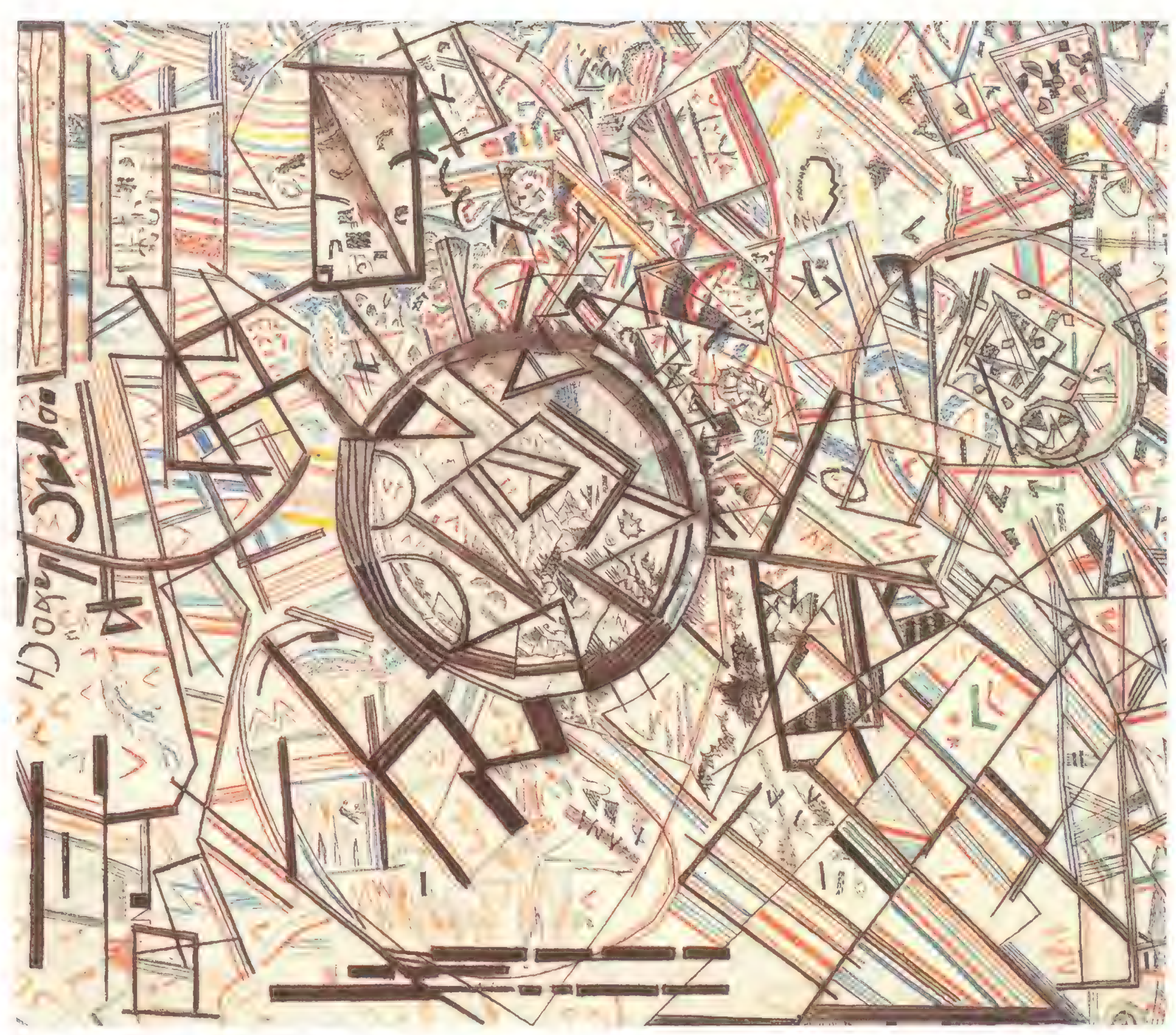
Formel des Weltalls. 1920–1922. Kat. 49 ▷
Формула вселенной. 1920–1922. Кат. 49





Schnitt durch die Erde. 1924. Kat. 68
Разрез земли. 1924. Кат. 68





Formel des Weltalls. 1920–1928. Kat. 50
Формула вселенной. 1920–1928. Кат. 50

◁ Petrograder Nacht (Banditen). 1922. Kat. 52
Петроградская ночь (Налетчики). 1922. Кат. 52



Zwei Köpfe. 20er Jahre. Kat. 107
Две головы. 1920-е. Кат. 107

Kopf. 1919–1928. Kat. 47 ▷
Голова. 1919–1928. Кат. 47





Ohne Titel (Kopf). 1926. Kat. 91 · Без названия (Голова). 1926. Кат. 91



Kopf. 1925. Kat. 85 · Голова. 1925. Кат. 85



Wolfsjunges. 1923–1924. Kat. 58
Волчонок. 1923–1924. Кат. 58





Tier (Wolfsjunges). 1925. Kat. 86
Зверь (Волчонок). 1925. Кат. 86

◁ Formel der Bourgeoisie. 1924–1925. Kat. 70
Формула буржуазии. 1924–1925. Кат. 70



Das Abendmahl. 20er Jahre. Kat. 102 · Тайная вечеря. 1920-е. Кат. 102



Formel der modernen Pädagogik der bildenden Künste. 1923. Kat. 56
Формула современной педагогики ИЗО. 1923. Кат. 56



Ohne Titel (Applikation). 1924. Kat. 65
Без названия (Аппликация). 1924. Кат. 65



Kopf. 1924. Kat. 63
Голова. 1924. Кат. 63



Februarrevolution. 1924–1926. Kat. 74
Февральская революция. 1924–1926. Кат. 74



Kopf. 1924. Kat. 67
Голова. 1924. Кат. 67

Lebendiger Kopf. 1923. Kat. 53 ▷
Живая голова. 1923. Кат. 53





Ohne Titel. 1923. Kat. 57
Без названия. 1923. Кат. 57

Kopf. 1924. Kat. 64 ▷
Голова. 1924. Кат. 64





Ohne Titel (Köpfe). 20er Jahre. Kat. 105
Без названия (Головы). 1920-е. Кат. 105



Ohne Titel (Köpfe, Stiefel und Fisch). 20er Jahre. Kat. 101
Без названия (Головы, сапог и рыба). 1920-е. Кат. 101



Tiere. 1925–1926. Kat. 90
Животные. 1925–1926. Кат. 90

Formel des Imperialismus. 1925. Kat. 78 ▷
Формула империализма. 1925. Кат. 78



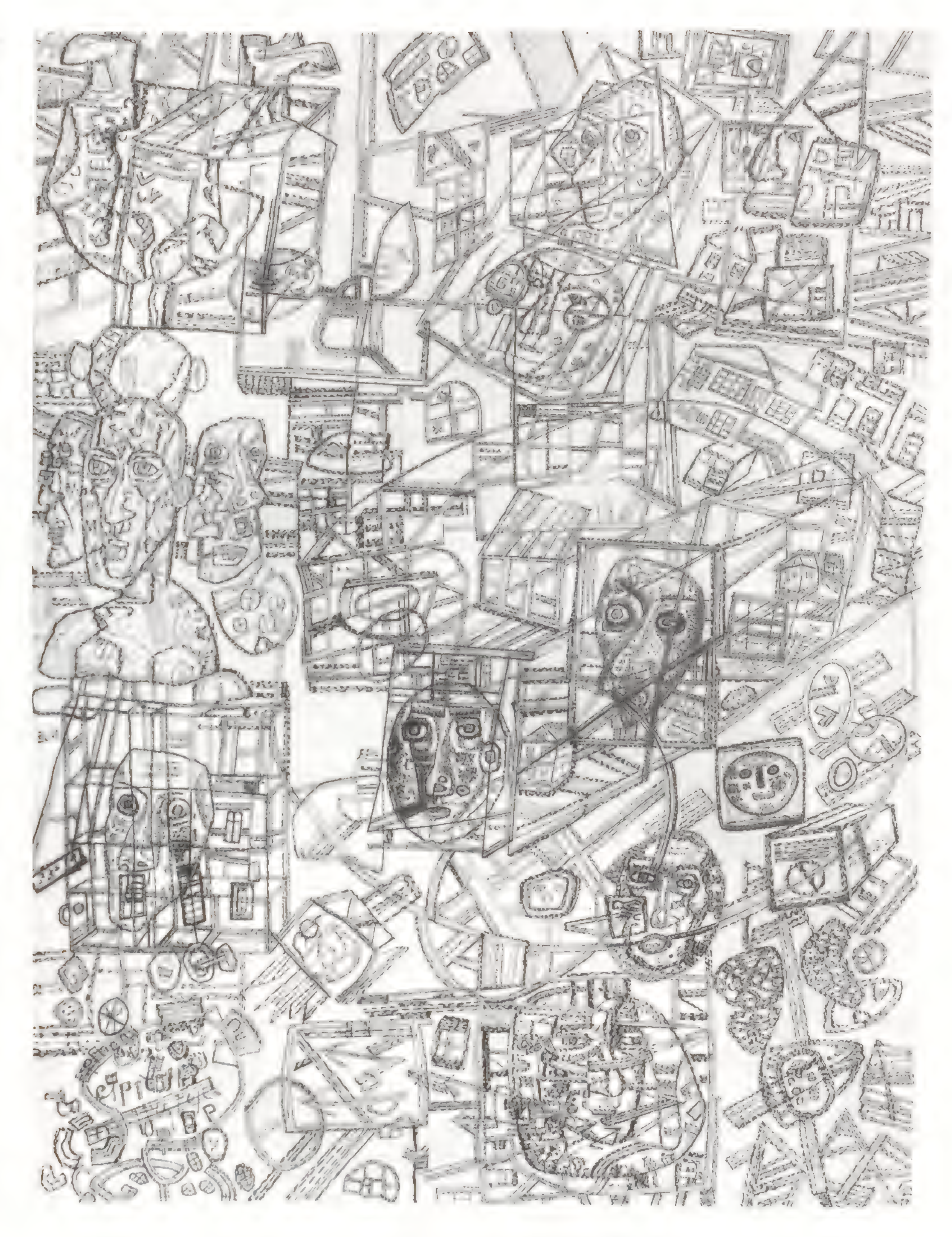

ТРАВ



Kolonialpolitik. 1926. Kat. 92
Колониальная политика. 1926. Кат. 92

◁ Formel der Intervention. 1924. Kat. 62
Формула интервенции. 1924. Кат. 62

Der Mensch in der Welt. 1925. Kat. 83 ▷
Человек в мире. 1925. Кат. 83



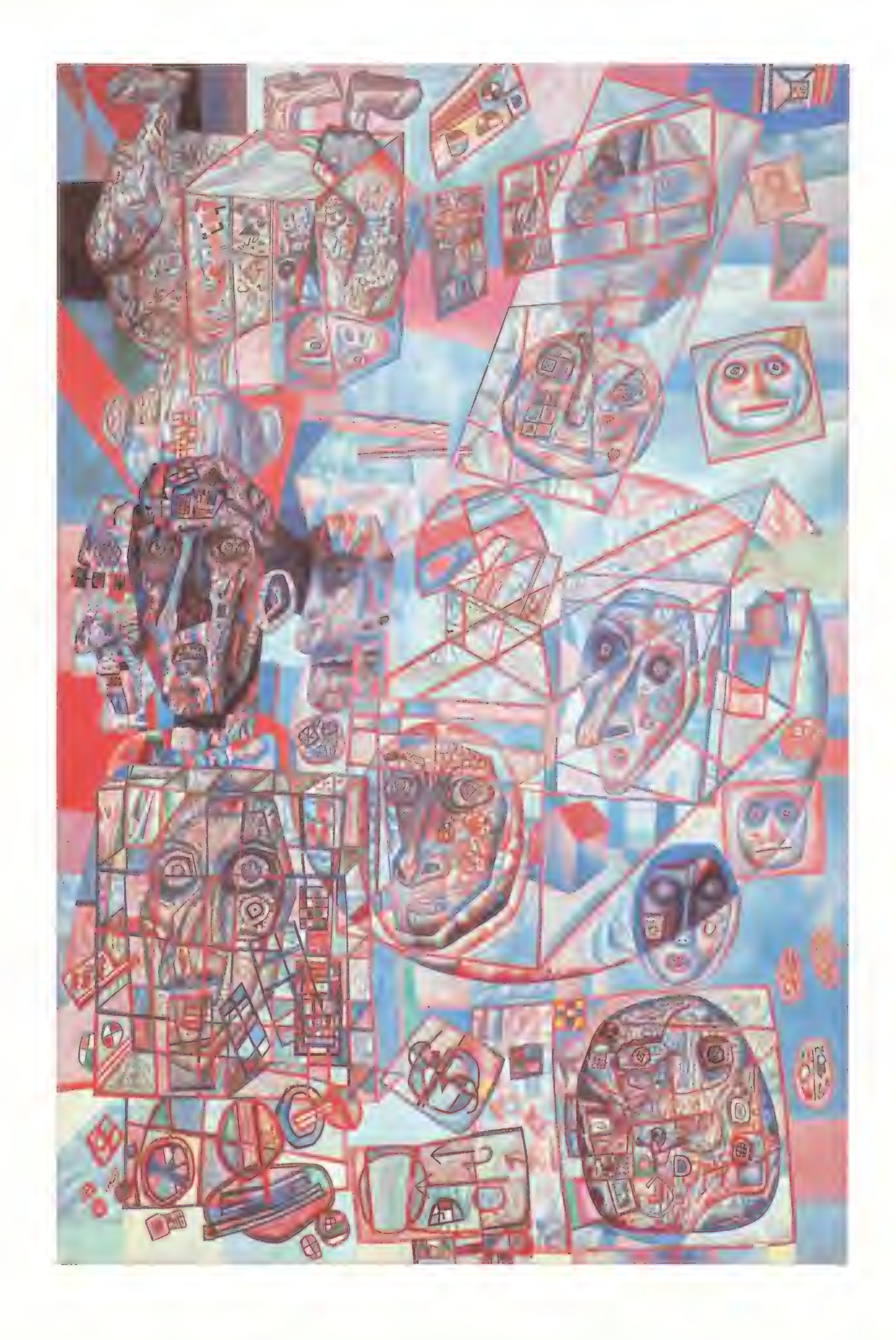


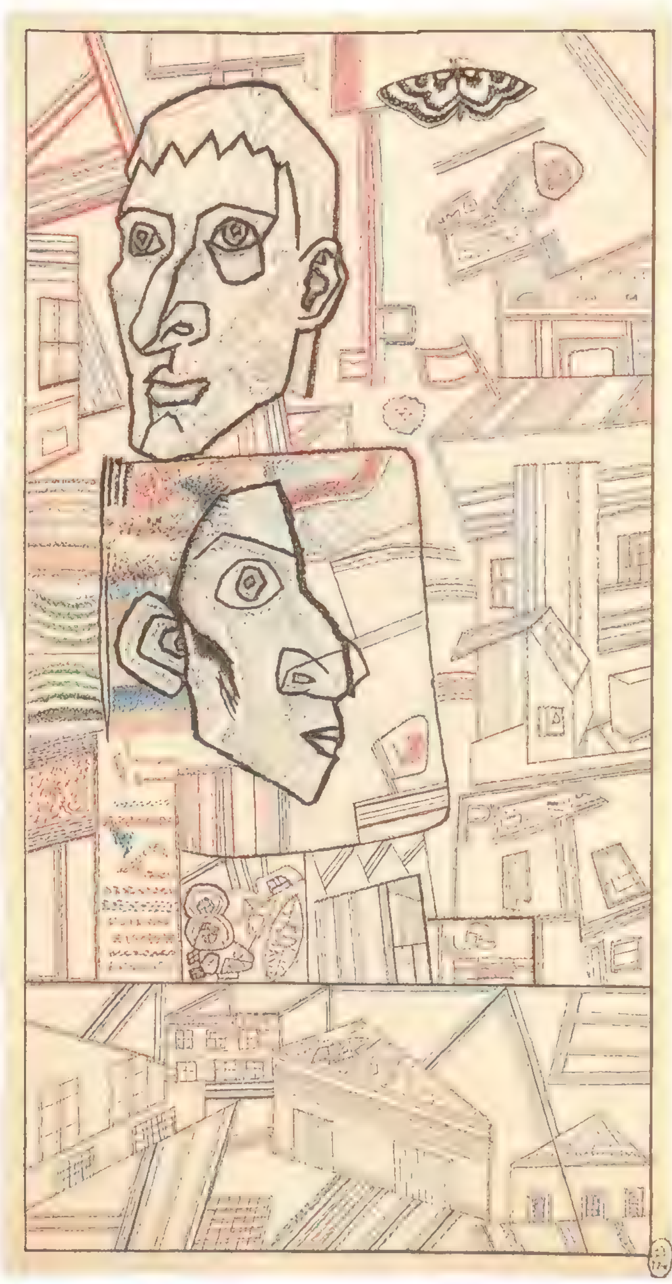


Zwei Köpfe. 1925. Kat. 82
Две головы. 1925. Кат. 82

◁ Erfinderischer Bursche. 1925. Kat. 87
Шкет-изобретатель. 1925. Кат. 87

Der Mensch in der Welt. 1925. Kat. 77 ▷
Человек в мире. 1925. Кат. 77





Hunger. 1925. Kat. 80
Голод. 1925. Кат. 80



Die ersten Sowjets. 1925. Kat. 79
Первые советы. 1925. Кат. 79



Köpfe. 1923. Kat. 54
Головы. 1923. Кат. 54



Amtsbezirksexekutivkomitee. 1923–1927. Kat. 61
Волисполком. 1923–1927. Кат. 61



Junger Mann und Mädchen. 1923. Kat. 55
Юноша и девушка. 1923. Кат. 55

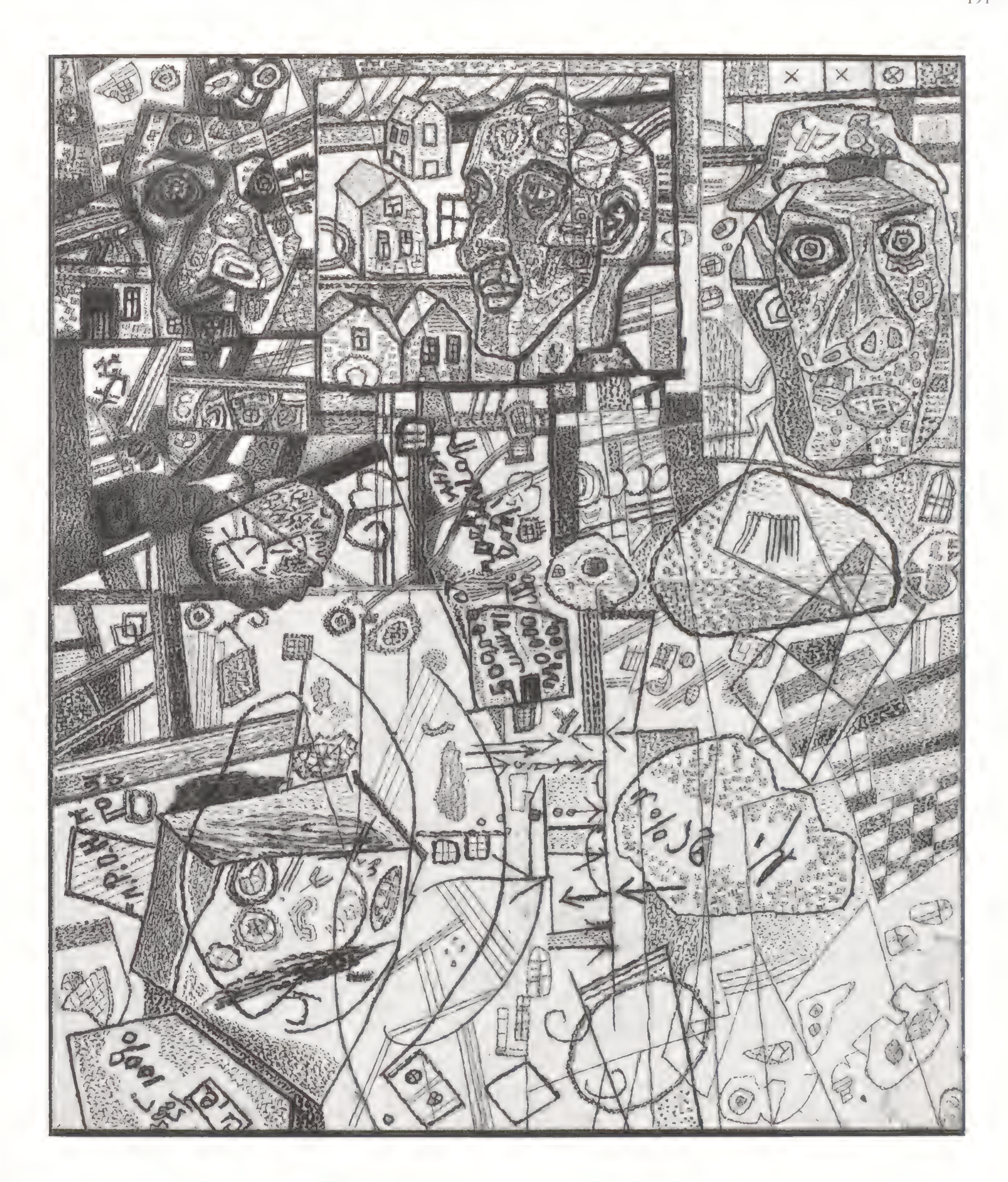


Burschen. 1925–1926. Kat. 88
Шкеты. 1925–1926. Кат. 88



Mechaniker. 1925–1926. Kat. 89
Механик. 1925–1926. Кат. 89

Köpfe. Ziffern. 1925. Kat. 84 ▷
Головы. Цифры. 1925. Кат. 84





Stadt. 1924–1928. Kat. 75
Город. 1924–1928. Кат. 75

Kopf. Um 1924. Kat. 69 ▷
Голова. Около 1924. Кат. 69







Mensch. 1925. Kat. 76
Человек. 1925. Кат. 76

◁ Pferde (Pferdeköpfe). 1924–1925. Kat. 72
Лошади (Головы лошадей). 1924–1925. Кат. 72



Umführungskanal. 1924–1925. Kat. 73
Обводный канал. 1924–1925. Кат. 73



Tiere. 1930. Kat. 110
Животные. 1930. Кат. 110

Porträt N. N. Glebow-Putilowski. 1935–1936. Kat. 114 ▷
Портрет Н. Н. Глебова-Путиловского. 1935–1936. Кат. 114







Ohne Titel (Fünf Köpfe). 20er Jahre. Kat. 104
Без названия (Пять голов). 1920-е. Кат. 104

◁ GOELRO. Skizze. 1930. Kat. 111
ГОЭЛРО. Эскиз. 1930. Кат. 111

Ziegenbock. 30er Jahre (?). Kat. 120 ▷
Козел. 1930-е (?). Кат. 120







Komposition. 1928–1929 (?). Kat. 94
Композиция. 1928–1929 (?). Кат. 94

◁ Das Narwa-Tor. 1929. Kat. 95
Нарвские ворота. 1929. Кат. 95





Ohne Titel (Ungegenständliche Komposition). 1927–1929. Kat. 93
Без названия (Беспредметная композиция). 1927–1929. Кат. 93

◁ Menschen. 1930. Kat. 112
Люди. 1930. Кат. 112



Komposition mit vielen Figuren. 20er Jahre. Kat. 97
Многофигурная композиция. 1920-е. Кат. 97

Arbeiter mit Schirmmütze. 30er Jahre (?). Kat. 119 ▷
Рабочий в кепке. 1930-е (?). Кат. 119





Ohne Titel (Menschen). 20er Jahre. Kat. 99
Без названия (Люди). 1920-е. Кат. 99

Kolchosbauer. 1931. Kat. 113 ▷
Колхозник. 1931. Кат. 113





Die Protestierenden. 20er Jahre. Kat. 98
Протестующие. 1920-е. Кат. 98

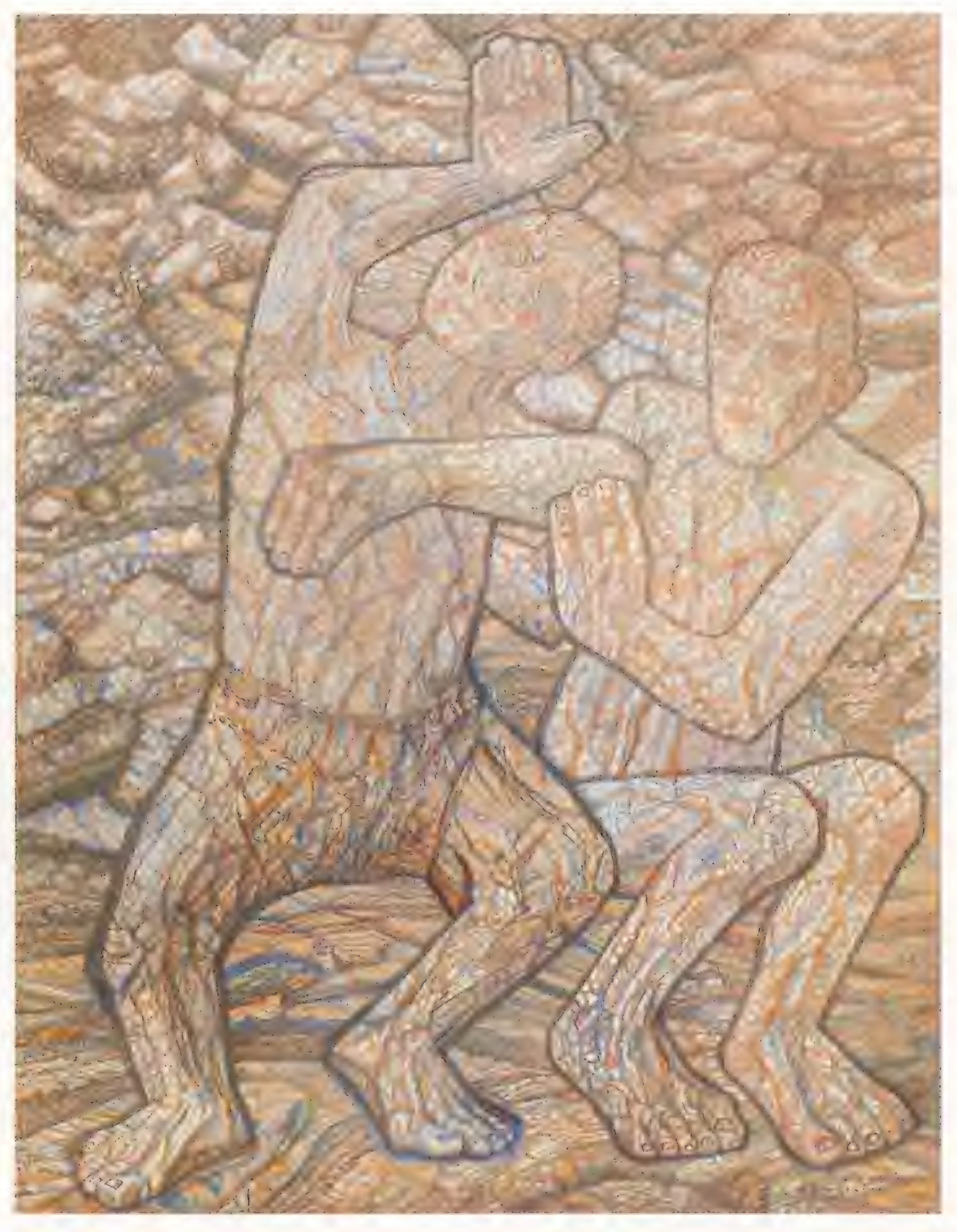


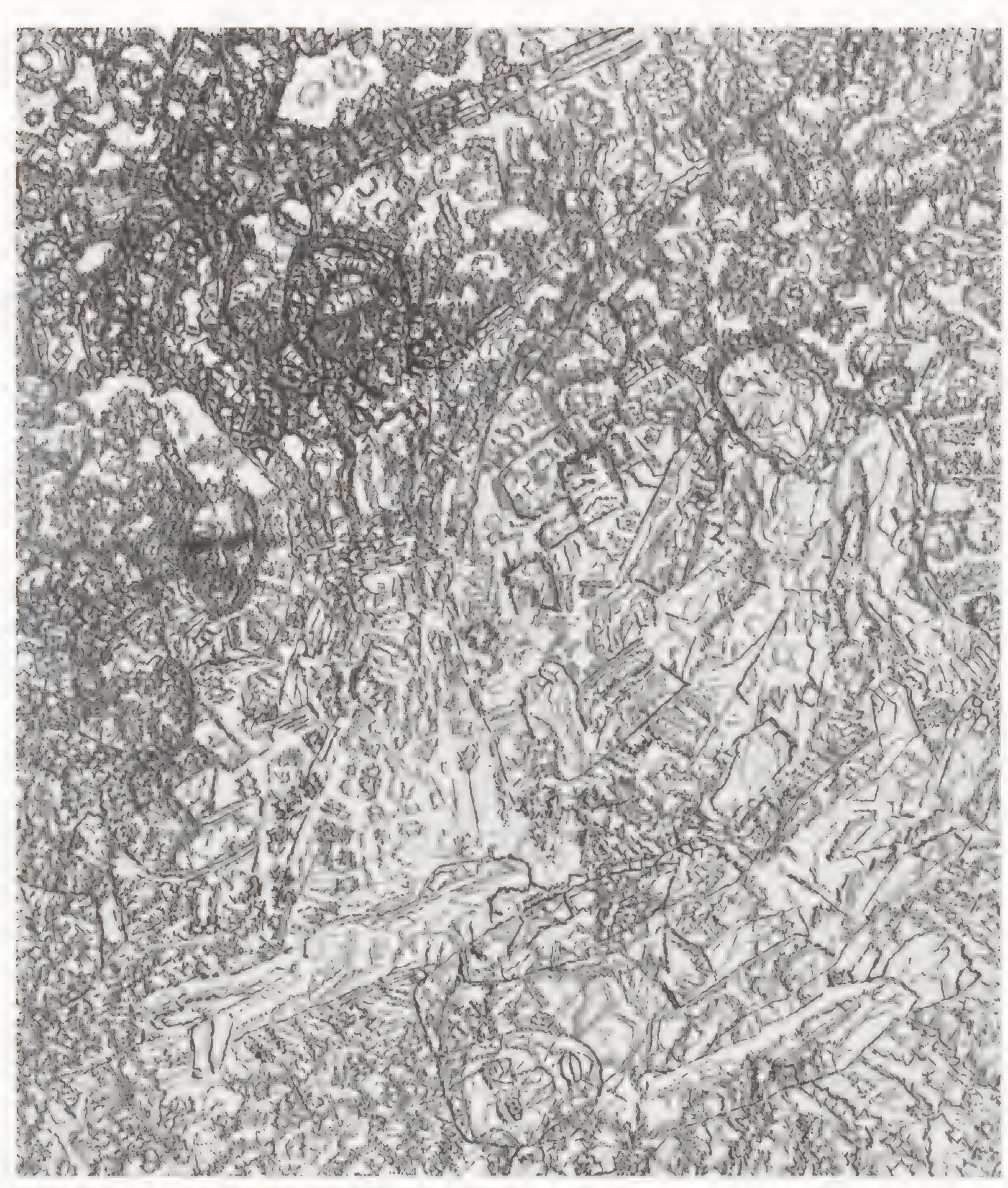
Nach dem Überfall. 1938 (?). Kat. 117
После налета. 1938 (?). Кат. 117



Ohne Titel (Menschen und Tiere). 1923–1924. Kat. 59
Без названия (Люди и звери). 1923–1924. Кат. 59

Zwei männliche Figuren. 1938. Kat. 115 ▷
Две мужские фигуры. 1938. Кат. 115





Ohne Titel (Komposition mit vielen Figuren). Kat. 96
Без названия (Многофигурная композиция). 1920-е. Кат. 96



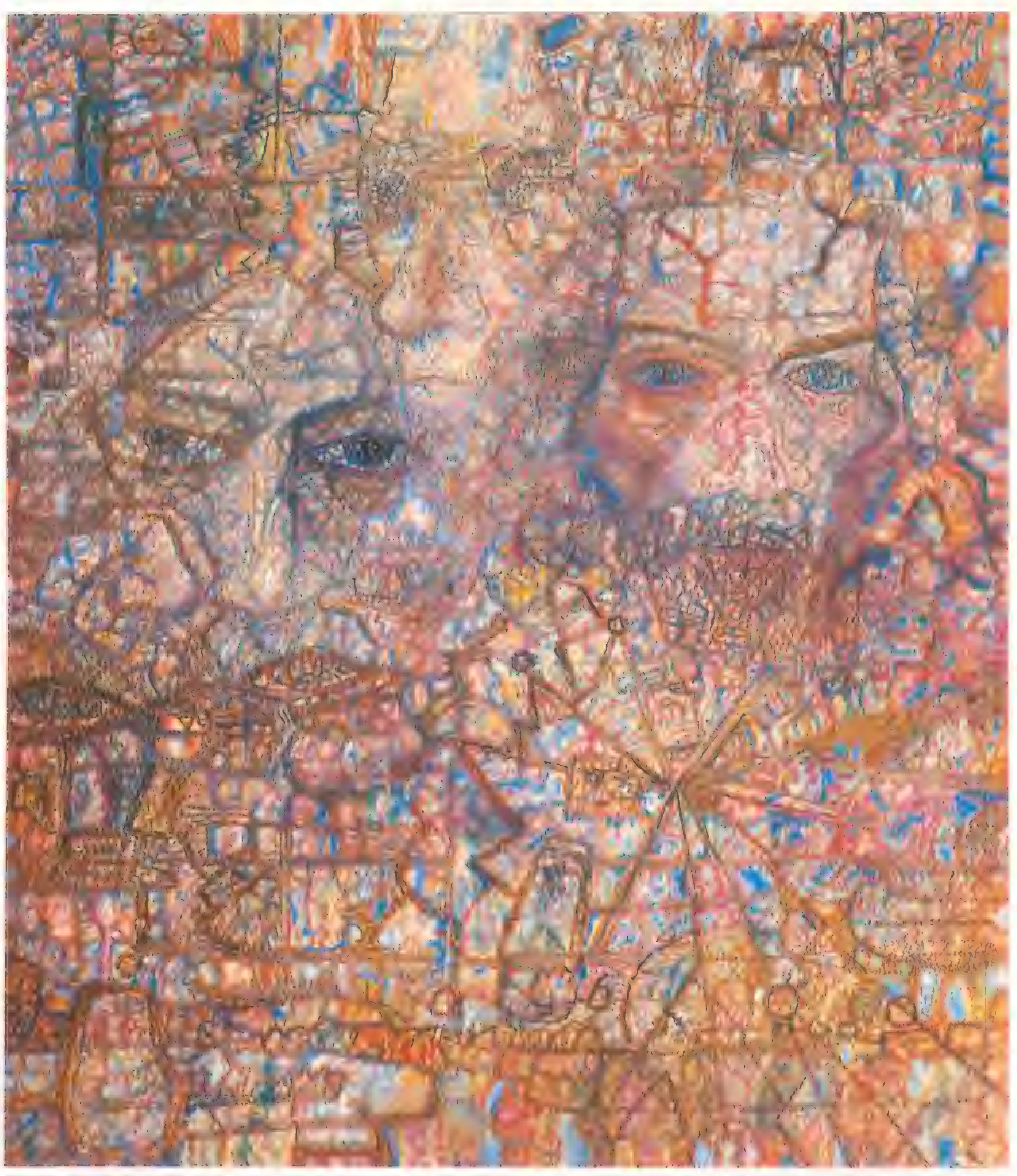
Komposition (Überfall). 1938 (?). Kat. 116
Композиция (Налет). 1938 (?). Кат. 116



Kopf. 1930. Kat. 109
Голова. 1930. Кат. 109



Kopf. 30er Jahre (?). Kat. 118
Голова. 1930-е (?). Кат. 118



Antlitze. 1940. Kat. 121
Лики. 1940. Кат. 121

Ljudmila Wostrezowa

Die Filonow-Schule in der Sammlung des Russischen Museums

Unter den vielen Künstlervereinigungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Rußland, die wie ein Feuerwerk kurz aufblitzten, um ebenso rasch wieder zu verglühen, oder mit mattem Schein allmählich aufglommen und wieder verblaßten, formierten sich einige Gruppen, an deren Spitze wahre Reformatoren der bildenden Kunst standen. Einige solcher Gruppen wandelten sich zu Schulen. Allein im Petrograd-Leningrad der zwanziger Jahre gab es drei bedeutende Schulen, die sich mit den Problemen der Farbe, des Raumes und der Form befaßten, so wie es das 20. Jahrhundert erforderte. Die Umstände wollten es, daß nur die Schule Malewitschs größere Bekanntheit erlangte. Die Namen von Matjuschin und Filonow jedoch sind wie deren Schulen immer noch eher Legende denn Faktum in der Geschichte der Entwicklung der Kunst.

Die Filonow-Schule war eine der bedeutendsten in der russischen Avantgarde. Sie hieß »Werkstatt der analytischen Kunst« (Masterskaja analititscheskowo iskusstwa, abgekürzt MAI) und wurde im Jahre 1927 offiziell anerkannt. Diese Werkstatt durchliefen ungefähr siebzig Künstler; den Kern des Kollektivs bildeten A. I. Poret, M. P. Zybassow, S. L. Saklikowskaja, P. M. Kondratjew, A. T. Saschin, N. I. Jewgrafow, I. I. Suworow, B. I. Gurwitsch, T. N. Glebowa, A. Je. Mordwinowa, Ju. B. Chrschanowski und W. A. Sulimo-Samuillo. Das »Prinzip der Gemachtheit«, erstmals 1914 von Filonow im Manifest »Gemachte Bilder« formuliert, danach 1923 in der »Deklaration des ›Welterblühens‹« bekräftigt und theoretisch untermauert, bildete die Grundlage für den Unterricht in seiner Werkstatt. Filonow hatte seine Schaffensmethode in der theoretischen Arbeit »Ideologie der analytischen Kunst« formuliert und las diese häufig in den Unterrichtsstunden vor, während die Studenten ihren Aufgaben nachgingen. Die bis zur Askese reichende Hingabe an die Kunst, die der Künstler selbst lebte und von allen Mitgliedern der Werkstatt forderte, machte die Beziehung zwischen Lehrer und Studenten schwierig. Auch die Schaffensmethode erleichterte nicht gerade den Umgang miteinander.

Людмила Вострецова

Школа Филонова в собрании Русского музея

Среди множества объединений первых десятилетий XX века в России, вспыхнувших фейерверком и также мгновенно погаснувших, начинавших светиться слабым медленным светом, но так и не разгоревшимся, сложилось несколько групп, во главе которых встали подлинные реформаторы изобразительного искусства. Подобные группы перерастали в школы. Только в Петрограде-Ленинграде 1920-х годов существовало три крупных школы, занимавшихся проблемами цвета, пространства и формы так, как потребовал этого XX век. Волею обстоятельств только школа К. Малевича стала широко известна. Имена же В. Матюшина и П. Филонова, работа школ под их руководством все еще скорее легенда, чем факт истории развития искусства.

Школа Филонова была одной из самых крупных школ русского авангарда. Она получила название «Мастерская аналитического искусства» (МАИ) и была официально признана в 1927 году. Через эту мастерскую прошли около семидесяти человек, но ядро коллектива составляли А. И. Порет, М. П. Цыбасов, С. Л. Закликовская, П. М. Кондратьев, А. Т. Сашин, Н. И. Евграфов, И. И. Суворов, Б. И. Гурвич, Т. Н. Глебова, А. Е. Мордвинова, Ю. Б. Хржановский, В. А. Сулимо-Самуйлло. «Принцип сделанности», впервые провозглашенный Филоновым в 1914 году в манифесте «Сделанные картины», а затем подтвержденный и теоретически обоснованный в 1923 году в «Декларации „Мирового Расцвета"», лег в основу обучения в его мастерской. Изложив свой творческий метод в теоретической работе «Идеология аналитического искусства», Филонов часто читал ее вслух на занятиях, когда ученики выполняли очередное задание. Преданность искусству, доходящая до аскетизма, которой обладал сам художник и которую он требовал от всех членов мастерской, делала непростыми отношения учителя и учеников. Не облегчал общения и творческий метод.

Der Künstler nahm bei seinen Arbeiten keine Trennung in Malerei und Graphik vor, er sah jedes Werk, das unter seinen Händen entstand, als »Gemälde« an. Unter Filonows Arbeiten und denen seiner Schüler finden sich praktisch keine Studien, Skizzen oder Entwürfe; sie werden von der Methode der analytischen Kunst prinzipiell abgelehnt. »Wenn du dich an die beharrliche Arbeit an einem ›gemachten Gemälde‹ machst und jede Stufe, jeden Pinselstrich und jeden Zentimeter dieses Bildes gründlich durcharbeitest [...], dann wirst du unwillkürlich von den ersten Schritten, vom ersten Augenblick an das Höchste, dessen du fähig bist, in die Sache legen.«[1] Filonow verlangte von seinen Schülern, vom ersten Tag ihrer Arbeit an ein Meister zu sein.

Die besondere bildnerische Methode, die Art zu komponieren erlaubt es sogar dem unerfahrenen Betrachter, die Zugehörigkeit eines Künstlers zur Filonow-Schule zu erkennen, unabhängig davon, ob der Autor sein Werk »realistisch, auf den Punkt genau«[2] anlegt, eine komplizierte polyphone Komposition schafft oder überhaupt ganz abstrakt arbeitet. Aber nicht nur die Einheitlichkeit der Schaffensmethode verband die Schüler Filonows. Die Einheitlichkeit der Weltanschauung und nicht zuletzt die außergewöhnliche Persönlichkeit des der Kunst fanatisch ergebenen Lehrers selbst schufen ein Kollektiv von Gleichgesinnten, unterschiedlich freilich in ihrem Temperament, den Interessen, letztlich auch in ihren geistigen Fähigkeiten; all dies provozierte eine eigentümliche Gemeinschaft auf Gegenseitigkeit, die dieselben, von irgendeinem Mitglied (meist wohl von Filonow) gefundenen oder im Lauf gemeinsamer Arbeit entstandenen Bilder und Gestalten verwendete.

Der Künstler Filonow erfuhr seine Prägung in den Jahren vor der Revolution. Wie viele andere große Künstler dieser Epoche fühlte er alle Zeitströmungen durch sich hindurchfließen. Und nach dem Oktober des Jahres 1917 wird das Thema »Revolution« zu einem der wichtigsten in seinem Schaffen. Die »Formel der Revolution« (Abb. S. 152), entstanden in den zwanziger Jahren, trägt das Pathos des Empfindens einer unerhört gewaltigen verwandelnden Kraft in sich, der das Irdische zu eng ist und nur kosmisches Ausmaß genügt. Die Revolution bedeutete für Filonow den Triumph einer neuen Weltordnung. Aber beim bildnerischen Entwerfen der Zukunft berührte der Künstler unausweichlich das Thema des Bösen und Gewalttätigen der Gegenwart. Und wenn auch so gut wie keiner der Schü-

Художник не делил свои работы на живопись и графику, считая каждое, выходящее из его рук произведение, картиной. Среди работ Филонова и его учеников практически нет этюдов, эскизов, набросков. Методом аналитического искусства они принципиально отвергались. «Если ты возьмешься за упорную работу над „сделанной картиной“, упорно проработаешь каждый этап этой картины, каждый мазок, каждый сантиметр ее [...], ты с первых шагов, с первого момента невольно начинаешь вносить в вещь самое высшее, на что ты способен».[1] Филонов требовал от своих учеников стать мастерами с первого дня работы.

Своеобразие пластического метода, характер решения композиций позволяет даже неискушенному зрителю определить принадлежность художника к филоновской школе, независимо от того, строит ли автор свое произведение «в плане реалистическом, со ставкой на точь-в-точь»[2], создает ли сложную полифоническую композицию или работает вообще в абстрактном плане. Но не только единство творческого метода объединяло учеников Филонова. Единство мировосприятия и, не в последнюю очередь, яркая личность самого учителя, фанатично преданного искусству, создавало коллектив единомышленников, разных по своему темпераменту, интересам, наконец духовному потенциалу, и провоцировало своеобразную перекличку, использование многими образов, найденных кем-то одним (чаще всего, наверно, самим Филоновым) или возникших в совместном творчестве.

Филонов формировался как художник в предреволюционные годы. Как и многие крупные мастера той эпохи, он ощущал, что все токи времени проходят через него. И после октября 1917 года одной из основных тем его творчества становится тема революции. «Формула революции», написанная в 1920-е годы (илл. с. 152), несет в себе пафос ощущения небывалой мощи преобразующей силы, для которой тесны рамки земного и требуется космический масштаб. Революция для Филонова – это торжество нового порядка мироздания. Но, создавая прообраз будущего, художник неизбежно касается темы зла и насилия в дне сегодняшнем. И если следовать за Филоновым в его прорывах к иным измерениям бытия практически никому из его учеников не под силу, то обостренное чувство сегодняшнего мира, «когда

ler Filonow bei seinem Aufbruch in andere Dimensionen des Daseins zu folgen vermochte, so eignete doch allen dies wache Gefühl für die Gegenwart, »wenn das Bild nicht mehr die Wirklichkeit widerspiegelt, sondern selbst zu einem ihrer Bestandteile wird«[3].

1922 schuf Filonow die Komposition »Hinrichtung«, die eine Kreuzigung thematisiert. Im Hintergrund einer seiner frühen Arbeiten, »Hinrichtung (Nach 1905)«[4], hatte er eine ganze Reihe gekreuzigter Menschen dargestellt (Abb. S. 124). Sie sind dort ein Element in einer vielfigurigen, vielschichtigen Komposition zum Thema Gewalt und Leiden. In der Komposition des Jahres 1922 greift Filonow eine der Gruppen aus der Arbeit von 1913 auf und läßt sie den Vordergrund bilden. Der Künstler befreit die Gestaltung von überflüssigem Wortreichtum, und so erscheint das Thema des Bösen, der Gewalt, des Leidens, Mitleidens und der Trauer nicht in der bloßen Darstellung eines Ereignisses, sondern als Gegenstand humanistischer Reflexion.

Gedanken und Ideen aus Filonows Arbeiten blitzen in den Arbeiten seiner Schüler wie ein Funkenschwarm auf. So findet sich das Thema der Hinrichtung in dem großen Wandbild »Hinrichtung. Der Gehenkte« von A. Mordwinowa, Teil des Zyklus »Der Untergang des Kapitalismus«, den die Filonow-Schüler für die Ausstellung der Mitglieder des MAI-Kollektivs im Leningrader Haus der Presse (1927) gemeinsam ausführten. Auch A. Saschin, der mit A. Mordwinowa an Kostümentwürfen zu Gogols »Revisor« arbeitete – das Stück sollte zeitlich parallel zur Ausstellung im Haus der Presse aufgeführt werden –, verwendete das Motiv des Gehenkten – als Detail im Kostüm des Polizeihauptmanns (Abb. S. 257).

Auch das Gesicht eines Menschen hinter Gittern – das Thema der der Freiheit beraubten Persönlichkeit – ist zu dieser Zeit ein gemeinsames Motiv der Filonow-Schüler. Wie Saschin (wiederum als Element des Kostüms des Polizeihauptmanns) verwendet es T. Glebowa im Entwurf des Wandbildes »Gefängnis« für die Ausstellung im Haus der Presse (Abb. S. 235). Filonow selbst greift das Motiv in dem Gemälde »Der Mensch in der Welt« (1925; Abb. S. 185) auf, und gerade dieses Werk ist das erste Glied der Kette von Darstellungen.

Das Empfinden einer inneren explosiven Energie nicht nur in der Natur, sondern auch in der Gesellschaft spricht sich in P. M. Kondratjews Komposition »Dynamit« (1928; Abb. S. 244) aus. Kondratjew folgt seinem

картина перестает отражать действительность, но сама становится ее частью»[3], было свойственно всем.

В 1922 году Филонов создает композицию «Казнь», разрабатывая образ распятия. В одной из ранних работ – «Казнь (После 1905 года)»[4] – Филонов на заднем плане помещает изображение целого ряда крестов с распятыми на них людьми (илл. с. 124). Эти изображения включены в многолюдную, многоплановую композицию как один из ее элементов, вносящий тему насилия и страдания. Для композиции 1922 года взята одна из групп с работы 1913 года и вынесена на первый план. Художник очищает образ от излишнего многословия, и тема зла, насилия, страдания, сострадания и скорби переводится из плана простого изображения события в план гуманистического его осмысления.

Мысль, идея, возникшая в работах Филонова, рассыпается искрами в работах его учеников. Тема казни появляется в большом живописном панно «Казнь (Повешенный)», исполненном А. Мордвиновой в общем цикле работ филоновцев «Гибель капитализма» для выставки работ членов коллектива МАИ в ленинградском Доме Печати (1927). А. Сашин, работая одновременно с Мордвиновой над костюмами к спектаклю «Ревизор» Гоголя, приуроченному к той же выставке в Доме Печати, также использует изображение повешенного как одну из деталей костюма пристава (илл. с. 257).

Человеческое лицо за решеткой – тема несвободы личности – также является в это время общим для филоновцев образом. Одновременно с Сашиным (тоже как один из элементов костюма пристава) его использует Т. Глебова в эскизе росписи панно «Тюрьма» к той же экспозиции 1927 года в Доме Печати (илл. с. 235). Повторяется образ и в живописной работе самого Филонова «Человек в мире» (1925; илл. с. 185). И, конечно, именно это произведение является начальным звеном в цепочке образов.

Ощущение внутренней взрывной энергии, таящейся не только в природе, но и в обществе, нашло отражение в композиции П. М. Кондратьева «Динамит» (1928; илл. с. 244). Следуя за учителем в постижении и выражении не просто событий времени, но и в попытках найти изобразительный эквивалент для отвлеченных понятий, Кондратьев обращается к теме высвобождения

Lehrer darin, nicht einfach nur Ereignisse der Zeit zu zeigen, sondern auch ein bildnerisches Äquivalent für abstrakte Begriffe zu suchen, und so wendet er sich dem Thema der Befreiung innerer Kräfte zu und arbeitet intensiv mit der »zu erfindenden Form«. Aber nicht nur die Meister der Filonow-Schule versuchten in den zwanziger Jahren, eine bildnerisch-emotionale Interpretation allgemeiner Begriffe zu finden. Hier zum Beispiel einige Bildtitel aus dem Katalog einer Ausstellung K. N. Redkos (1926): »Geschwindigkeit«, »Zeit«, »Abstrakte Formel« und »Dynamit«.[5] Es ist denkbar, daß auch die kristallinen Formen im unteren Teil von Glebowas Komposition »Gefängnis«, zwar nur leicht angedeutet, nicht durchgearbeitet, dabei dem Umriß der zentralen Form in Kondratjews »Dynamit« ähnlich, ebenjene Idee der sich befreienden und sich entfesselnden Kraft verkörpern, die der Unfreiheit entgegenwirkt.

B. Gurwitschs Arbeit »Ruhe, ich fotografiere« (1925; Abb. S. 237) gehört zusammen mit den Arbeiten »Gefängnis« von T. Glebowa und »Hinrichtung« von A. Mordwinowa zu den Neuerwerbungen des Russischen Museums. Ist im Schaffen der Meister der analytischen Kunst eine allgemeine soziale Ausrichtung deutlich zu erkennen, so weisen Gurwitschs Werke einen Bezug zu nicht nur brennenden Problemen, sondern äußerst aktuellen Ereignissen des nationalen und internationalen Lebens auf. Unter den vom Museum erworbenen Arbeiten aus seiner Filonow-Zeit gibt es eine Reihe von Karikaturen, die in den zwanziger Jahren in der »Prawda« veröffentlicht wurden. Ein Erinnerungsfoto vor einigen Galgen im Hintergrund nimmt man als Symbol zynischer Gleichgültigkeit wahr. Ein Ungeheuer – die Verkörperung des Bösen – streckt seine Flügel über die Komposition, ja über die ganze Welt aus. Das Vorhersehen, die Vorausschau, diese Gabe vermittelte Filonow seinen Schülern – eine Erziehung der Seele und des Herzens, wie sie heute für uns aktuell ist.

Die ständige, enge Kommunikation unter den Mitgliedern der Gruppe, das die Schule auszeichnende kollektive Schaffen, die gemeinsame Arbeit an dem Zyklus »Der Untergang des Kapitalismus«, ie Ausstattung des »Revisors«, die Illustrationen zum karelo-finnischen Epos »Kalevala« – all dies führte dazu, daß in die Werke der einzelnen Meister gemeinsam gefundene Bilder einflossen, daß das Zitieren für alle Künstler natürlich und selbstverständlich war, einschließlich des Zitierens Filonowscher Ideen und Bilder. W. Sulimo-Samuillo benutzt in dem unvollendeten Porträt von

внутренних сил, в полной мере работая «формой изобретаемой». Попытка дать образно-эмоциональную интерпретацию общим понятиям присуща в 1920-е годы не только мастерам филоновской школы. Вот, например, несколько названий живописных полотен, взятых из каталога выставки К. Н. Редько 1926 года: «Скорость», «Время», «Отвлеченная формула», «Динамит».[5] Возможно, что и в композиции Глебовой «Тюрьма» кристаллические формы в нижней части листа, намеченные, но не проработанные, близкие по очертаниям центральной форме в «Динамите» Кондратьева, несут в себе ту же идею освобождающей и раскрепощающей силы, противостоящей идее несвободы.

Работа Б. Гурвича «Спокойно, снимаю» (1925; илл. с. 237) вместе с эскизом росписи «Тюрьма» Глебовой, панно Мордвиной «Казнь» – одно из недавних приобретений музея. При общей ярко выраженной социальной направленности творчества мастеров МАИ, произведения Гурвича связаны не просто с острыми, но со злободневными событиями внутренней и международной жизни. В составе коллекции его работ филоновского периода, приобретенных музеем, есть ряд карикатур, опубликованных в 1920-е годы в газете «Правда». Снимок на память на фоне виселиц воспринимается как символ циничного равнодушия. Нетопырь – олицетворение зла – распластал крылья над всей композицией, над всем миром. Прови́дение или предвидение, которыми, обладая сам, наделял своих учеников Филонов, – это то воспитание души и сердца, так актуальные для нас сегодня.

Постоянное тесное общение членов группы, коллективное творчество, определявшее особенность этой школы, – совместная работа над циклом росписей «Гибель капитализма», оформление спектакля «Ревизор», создание иллюстраций к карело-финскому эпосу «Калевала» – приводило к тому, что в контексты работ разных мастеров включались совместно найденные образы, делало естественным и закономерным для всех художников автоцитирование и, конечно, цитирование в своих произведениях идей и образов Филонова. В незаконченной композиции портрета М. Цыбасова конца 1920-х годов (илл. с. 260) В. Сулимо-Самуйлло использует для характеристики своего друга филоновский образ и символ «цветов

M. Zybassow (Ende der zwanziger Jahre; Abb. S. 260) Filonows symbolisches Bild der »Blumen des Welterblühens«, um seinen Freund zu charakterisieren. Offenbar ist dies nicht nur ein bildnerisches Zeichen für Zybassows (wie auch Sulimo-Samuillos) Zugehörigkeit zur Filonow-Schule, es unterstreicht auch das Einverständnis mit der gesamten Ideologie der analytischen Kunst. Gehalt und Ziel des Werkes werden auch in der (im bildnerischen Sinne) unvollständig ausgeführten Beschriftung »Das Leben als Qualität der Welt« deutlich. Die in der Ausstellung vertretenen unvollendeten Arbeiten Sulimo-Samuillos verdienen besonderes Interesse. An ihnen kann man jenen Weg nachvollziehen, den Filonow seinen Schülern wies: angefangen bei der allgemeinen Konturenskizze, sei es Figur oder Form, über die Verteilung der Hauptmassen auf der Fläche des Blattes oder der Leinwand bis hin zum analytischen Durcharbeiten jedes Zentimeters der Bildfläche. Und Sulimo-Samuillo war einer der begabtesten Schüler Filonows. Leider können wir sein Werk noch nicht vollständig bewerten, aber in den Arbeiten »Komposition mit Hexe« (Abb. S. 259), »Komposition mit weiblichem Kopf« und »Selbstporträt«, die ebenso wie das Zybassow-Porträt unvollendet geblieben sind, offenbaren die durchgearbeiteten Fragmente ein tiefes Verstehen der Ideen des Lehrers.

Die Schüler Filonows arbeiteten oft im Bereich der Buchgraphik. Kondratjew war in den Jahren 1930 bis 1931 aktiver Mitarbeiter des Kinderbuchverlags und schuf in dieser Zeit Illustrationen zu »Stassja im Schloß« von Olga Bergholz, Wassili Walows »Rotem Partisan« (Abb. S. 242), A. Ipatows »Pariser Kommune« (Abb. S. 243) und für eine Reihe weiterer Kinderbücher.

Kondratjew kam 1927 zu Filonow und nahm an der Ausstellung im Haus der Presse teil – gemeinsam mit dem Maler Lukstyn malte er ein Bild zum Thema »Meer und Matrosen«. 1932 schuf er zusammen mit T. Glebowa die Bühnenbilder zur Inszenierung der Wagner-Oper »Die Meistersinger von Nürnberg« im Kleinen Operntheater. Frühe Kompositionen Kondratjews, die unter Filonows Leitung entstanden, zeigen, daß er wie alle anderen Schüler sogleich in den Sog des Einflusses von Filonow geriet. Er begann, die Welt mit dessen Augen zu betrachten, und übernahm seine Idee der Weltordnung. So variiert die »Komposition ohne Titel« (1927; Abb. S. 245) Filonowsche Themen. Hier wird die Stadt wie bei Filonow als Ausgeburt des Bösen interpretiert. Die Darstellung eines erschöpft am Tisch sitzenden Mannes findet sich schon in frühen Arbeiten

мирового расцвета». Вероятно, это не только пластический знак принадлежности Цыбасова (как и самого Сулимо-Самуйлло) к филоновской школе, но и подтверждение принятия всей идеологии аналитического искусства. Смысл и цель творчества подчеркиваются и неоконченной в пластическом решении надписью «Жизнь качества мира», введенной в композицию. Незаконченные работы Сулимо-Самуйлло, представленные на выставке, имеют особый интерес. По ним можно проследить ту последовательность, по которой вел Филонов своих учеников: от общего контурного наброска предмета, фигуры или формы, распределения основных масс на плоскости листа или холста – к аналитической проработке каждого сантиметра поверхности. Сулимо-Самуйлло был среди учеников одним из самых талантливых. Мы, к сожалению, пока еще не можем в полной мере оценить его творчество, но в «Композиции с ведьмой» (илл. с. 259), «Композиции с женской головой», «Автопортрете», оставшимися незавершенными, как и портрет Цыбасова, проработанные фрагменты листов показывают глубокое понимание учеником учителя.

Ученики Филонова много работали в области книжной графики. П. М. Кондратьев в 1930–1931 годах активно сотрудничал с Детгизом. За этот период он проиллюстрировал книги О. Берггольц «Стася во дворце», В. Валова «Красный партизан» (илл. с. 242), А. Ипатова «Парижская коммуна» (илл. с. 243) и ряд других книг, предназначенных для детей.

Кондратьев пришел к Филонову в 1927 году, участвовал в выставке в Доме Печати – вместе с художником Лукстынь он писал сюжет на тему «Море и моряки». В 1932 году вместе с Т. Н. Глебовой выполнял декорации к опере Вагнера «Мейстерзингеры» в Малом оперном театре. Ранние композиции, созданные Кондратьевым под руководством Филонова, показывают, что он, как и все ученики, сразу попал в сильное поле влияния идей учителя, начал смотреть на мир его глазами, приняв его концепцию миропорядка. Так «Композиция без названия» (1927; илл. с. 245) представляет вариации на темы Филонова. Здесь город трактован по-филоновски как исчадие зла. Изображение тяжело сидящего за столом мужчины известно у Филонова с его самых ранних работ – «Французский рабочий» (1913), «Дворники» (1913; илл.

Filonows: »Französischer Arbeiter« (1913), »Hausleute« (1913; Abb. S. 144) und »Schenke« (1924). Kondratjew hat jedoch einen eigenen Helden – den Matrosen, arbeitete er zu dieser Zeit doch an dem Wandbild »Meer und Matrosen«. In der oberen Ecke der »Komposition« treten aus dem Dunkel ganz schwach die Blumen Filonows hervor, die für ihn in der vorrevolutionären Zeit Symbol des Welterblühens waren, gegen Ende der zwanziger Jahre indes von Darstellungen gebrochener Halme und abgesägter Bäume abgelöst wurden. Filonows Schüler jedoch verwendeten dieses Symbol des Lehrers damals noch recht häufig. Kondratjew lädt die Form nie so mit innerer Expression auf wie etwa Sulimo-Samuillo oder A. Poret. Er arbeitet ihre Begrenzungen detaillierter aus oder füllt sie ziemlich gleichmäßig, wobei er innerhalb der Form eine gleichmäßige Spannung erzeugt. In den Kompositionen entstehen große einheitliche Flächen, was zu einer Besonderheit von Kondratjews Stil wird. Diese Besonderheiten seiner freien Graphik überträgt der Künstler auch auf die Buchgraphik. Für Buchseiten geschaffene Kompositionen bewahren den Charakter des Eigenständigen, aber es schwindet aus ihnen die Vielschichtigkeit, sie werden logisch und klar und bedürfen keiner Entschlüsselung – dennoch kann man sie lange Zeit betrachten. Diese Faßlichkeit der Darstellung ist gewiß dem Umstand zu verdanken, daß die Bücher sich an Kinder richten. Die Illustration nimmt jeweils den größten Teil der Seite ein und läßt nur Platz für vier bis sechs Textzeilen. Sie übermittelt den Inhalt in aller Anschaulichkeit, während der Text sie nur knapp begleitet. Wie ein Fries verläuft er über oder unter der Darstellung und bildet rechteckige Elemente im Layout. Nur auf dem Umschlag werden die Kompositionen komplizierter; hier finden sich unterschiedliche Raumzonen, die verschiedene selbständige, den Buchinhalt charakterisierende Bilder zusammenfassen.

Auch Alewtina Mordwinowa verwendet in den Illustrationen zu dem Buch »Wer ist besser«? (1936) das Prinzip der freien Graphik. Das Buch wurde nicht publiziert und ist nur in einigen Probedrucken erhalten (Abb. S. 248). Mordwinowas Illustrationen kommen in ihrer ruhigen Erzählweise, in der ausführlichen Schilderung von Episoden des Alltagslebens den Arbeiten Kondratjews sehr nahe.

Einen besonderen Platz in der Buchgraphik der Filonow-Schüler nehmen zweifellos die Illustrationen zum karelo-finnischen Epos »Kalevala« ein, die 1932 in kollektiver Arbeit für den Verlag »Academia« entstan-

с. 144), «Кабачок» (1924). Только у Кондратьева свой герой – матрос. Ведь в это время он работает над панно «Море и моряки». В верхнем углу «Композиции» едва проступают из мрака филоновские цветы, бывшие для него в предреволюционные годы символом мирового расцвета, а к концу 1920-х годов сменяющихся в композициях изображениями сломанных стеблей и спиленных деревьев. Но ученики Филонова в конце 1920-х годов еще очень активно пользуются этим символом учителя. Наполнение формы у Кондратьева никогда не идет с такой внутренней экспрессией как у Сулимо-Самуйлло или А. Порет. Он прорабатывает ее более подробно у границ, либо заполняет всю довольно равномерно, создавая внутри формы равномерное напряжение. В композициях возникают большие однородные пространства, что становится, пожалуй, особенностью манеры Кондратьева. Эти особенности станковой графики художник переносит и в книжную иллюстрацию. Композиции, созданные для книжных страниц, сохраняют станковый характер, но в них исчезает многослойность, многоплановость, они приобретают логическую ясность, не требующую усилий для расшифровки, но в то же время их можно продолжительно рассматривать. Такая доступность изображения продиктована, вероятно, адресатом – ребенком, которому предназначалась книга. Иллюстрация на странице занимает основное пространство, оставляя место для четырех–шести строчек текста. Именно она берет на себя основную информационную и образную нагрузку содержания книги, а текст – только краткое сопровождение к ней. Он проходит фризом над или под изображением, включается в композицию страницы небольшими прямоугольными пятнами. И только на обложках композиции усложняются, включают в себя разные пространственные зоны, объединяя различные самостоятельные образы, которые приоткрывают содержание книги.

Принцип станковой композиции в иллюстрации использует в своей книжке «Кто лучше?» (1936) и Алевтина Мордвинова. Книжка не была издана и сохранилась лишь в пробных оттисках (илл. с. 248). Мордвинова близка в этих иллюстрациях Кондратьеву неторопливым повествовательным рассказом, наполненными бытовыми подробностями сценами жизни.

den. Dreizehn Künstler waren daran beteiligt, darunter A. I. Poret, S. L. Saklikowskaja, M. P. Zybassow und T. N. Glebowa. Und wenngleich Filonow selbst keine Illustrationen entwarf, sondern lediglich als künstlerischer Leiter fungierte, so kann man sich doch vorstellen, daß seine Rolle bei dieser Arbeit weit umfassender und bedeutsamer als die eines bloßen Redakteurs war. Obwohl, wie T. N. Glebowa in ihren Erinnerungen schreibt, alle Künstler zu Hause arbeiteten und sich nur zweimal in der Woche bei Filonow trafen, um ihre Arbeiten zu zeigen, übten die Autorität des Meisters, seine Auffassung des Epos, sein Verständnis und seine Behandlung der Gestalten und auch die Auswahl der Kompositionen großen Einfluß auf die Schüler aus. So ist es kein Zufall, daß gerade in diese Zeit die Spaltung der Gruppe fällt, von der Glebowa schreibt.[6]

Zwei der bekanntesten »Kalevala«-Illustrationen sind in der Ausstellung vertreten: »Der Knecht Kullervo« von Sofja Saklikowskaja (Abb. S. 256) und »Die Braut« von Alissa Poret (Abb. S. 251). Bei Poret ist eine sanfte Weiblichkeit und die nur ihren Kompositionen eigene lyrische Note zu spüren. Nicht zufällig übertrug Filonow gerade ihr das lyrischste Thema. In die Buchausgabe wurde eine von ihr ausgeführte Variante des Vorsatzes nicht aufgenommen. Es ist eine Komposition, die ohne Zweifel eine Einheit bildet, doch zugleich aus zwei selbständigen Teilen besteht. Poret entwirft vor dem Betrachter das bunte Leben des Volkes und benutzt hierfür eine komplizierte polyphone Komposition, in der die männliche Welt (linker Teil des Vorsatzes; Abb. S. 254) mit allen Schwierigkeiten und Gefahren des rauhen Meeres, der undurchdringlichen Taiga und der Jagd neben der weiblichen Welt (rechter Teil; Abb. S. 255) steht – der Welt der Wärme, Sorge um den heimischen Herd, der Freuden der Mutterschaft und der immerwährenden Erwartung. Wir stoßen hier auf Gestalten und Details, die auch in den Illustrationen auftauchen: Die Braut, die das Haar nur auf einer Seite zum Zopf geflochten hat, das Bärenfell auf dem Fußboden, Kraft und Rauheit der männlichen Gestalt wiederholen sich in der Randleiste zum 37. Runenlied. Im Unterschied zu den mit Tusche ausgeführten Schwarzweißillustrationen wurde im Vorsatzblatt Farbe verwendet. Die Zusammenstellung von Blau und Rot stimmt mit dem dominierenden Farbakkord in Filonows Arbeiten dieser Periode überein und entspricht auch einem der grundlegenden Prinzipien seines Malsystems: Jede Farbe geht mit jeder beliebig anderen. Poret wird mit der Aufgabe, eine

Особое место в книжной графике филоновцев, безусловно, принадлежит их коллективной работе над иллюстрациями к карело-финскому эпосу «Калевала», подготовленными для издательства «Academia» в 1932 году. Над рисунками к «Калевале» работали тринадцать художников, среди них А. И. Порет, С. Л. Закликовская, М. П. Цыбасов, Т. Н. Глебова. И хотя сам Филонов не принимал участия в создании иллюстраций, а был только художественным редактором, представляется, что его роль в этой работе значительно шире и глубже просто редактирования. Хотя, как пишет в воспоминаниях Т. Н. Глебова, все участники иллюстрирования работали дома и только два раза в неделю собирались у Филонова, показывая свои рисунки, авторитет мастера, его прочтение эпоса, его понимание и трактовка образов, выбор композиций довлели над учениками. Недаром именно в этот период происходит крупный раскол группы, о котором пишет Глебова.[6]

В состав выставки включены две самые известные иллюстрации к «Калевале» – «Кулерво-батрак» (илл. с. 256) Софьи Закликовской и «Невеста» (илл. с. 251) Алисы Порет. У Порет есть мягкая женственность и присущая только ей лирическая нота в композициях. Не случайно Филонов поручил ей в иллюстрациях самую лирическую тему. В издание не вошел вариант форзаца, выполненный художницей. Он представляет собой композицию, имеющую несомненное единство, и в то же время состоящую из двух обособленных частей. Раскрывая перед зрителем уклад жизни народа, Порет использует сложную полифоническую композицию, в которой соседствуют и пересекаются мужской мир (левая часть форзаца; илл. с. 254), связанный с трудностями и опасностями сурового моря, глухой тайги, охоты, и женский (правая часть; илл. с. 255) – мир тепла и забот домашнего очага, радостей материнства и вечного ожидания. Мы встречаем здесь образы и детали, которые использованы и в иллюстрациях: невеста с заплетенными только с одной стороны волосами, распластанная на полу медвежья шкура, сила и суровость мужского образа повторяется в заставке к 37-ой руне. В отличие от черно-белых иллюстраций, выполненных тушью, в форзаце используется цвет. Выбранное сочетание синего с красным соответствует ведущему цветовому аккорду работ Филонова этого периода и отвечает

besondere innere Spannung in der Form zu erreichen, glänzend fertig; die Strukturen sind mit Natürlichkeit und Sorgfalt durchgearbeitet, die sich der tiefgehenden und souveränen Beherrschung der Methode der analytischen Kunst verdanken. Aus ungegenständlichen Formen und Strukturen kristallisieren sich Bilder der Natur heraus – das kalte Wasser der Flüsse und Seen, riesengroße Findlinge, die über das Wasser ragen. Wir sehen hier sehr überzeugende Strukturentwicklungen: Die Haare auf dem Kopf des Mannes erinnern an die Widerspiegelung von Wäldern im Wasser, die tiefen Falten in seinen Wangen gehen in die Darstellung der Bäume über. Oder umgekehrt, die Darstellung der Bäume verwandelt sich in die Falten des Gesichts.

Hinter dieser rein bildnerischen Lösung erscheint der Grundgedanke, den die Illustratoren deutlich zu machen versuchten – die für das Epos charakteristische Vorstellung von der Existenz allumfassender Beziehungen in der Natur, von der untrennbaren Verbindung des Menschen mit seiner Umwelt. Poret folgt Filonow auch in der anthropomorphisierenden Darstellung der Tiere, die noch einmal die mythologische Einheit der Welt unterstreicht. Die Polyphonie der Komposition wird mit den erprobten Mitteln des Lehrmeisters erzielt: proportionell verschiedene Maßstäbe, räumliche Verschiebungen und Umkehrungen einzelner Ebenen. Doch scheint die Komposition, verglichen mit Porets Illustrationen im Buch, auf den ersten Blick auch kompliziert (besonders im rechten Bildteil), so entstehen hier doch keine inneren Abhängigkeiten. Die Syntax der Komposition ist einfach. Sie besteht aus Nominativsätzen. Die Bilder reihen sich aneinander wie Perlen auf einer Schnur oder wie Pelzflicken, die von den Handarbeiterinnen des Nordens zu einem dekorativen Teppich zusammengefügt werden. Vielleicht wurde diese Variante des Vorsatzes gerade deshalb verworfen.

Dank der Erfahrung, die sie während der Arbeit am »Kalevala« gesammelt hatte, konnte Alissa Iwanowna Poret 1934 bereits selbständig das vogulische Epos »Jangal-Maa« und im selben Jahr auch skandinavische Sagas illustrieren. In den Jahren 1929–1931 illustrierte sie für den Kinderbuchverlag acht Kinderbücher.

Das Studium und die Arbeit bei Filonow waren keineswegs einfach. Der Lehrer forderte von seinen Schülern völlige Hingabe und vorbehaltloses Befolgen der Prinzipien der analytischen Kunst. Aber er beschenkte sie auch in reichem Maße mit seinem Natur- und Weltverständnis, dem Empfinden einer

одному из основных принципов его системы живописи: любой цвет – любым цветом. Порет великолепно справляется с задачей достижения особого внутреннего напряжения формы, ее структуры проработаны с тщательностью и естественностью, которые дает глубокое и свободное владение методами аналитического искусства. Беспредметные формы, структуры, кристализуясь, рождают образы окружающей природы – холодные воды рек и озер, огромные валуны, нависающие над водами. Есть здесь очень метко найденные структурные ходы: волосы на голове мужчины напоминают отражение лесов в водах, глубокие морщины на его щеке переходят в изображение деревьев. Или наоборот, изображения деревьев превращаются в морщины на лице. За этим чисто пластическим решением возникает главная идея, которую пытались донести иллюстраторы – характерное для эпоса представление о существовании всеобщих связей в природе, неразрывности человека с окружающим его миром. Вслед за Филоновым идет Порет и в антропоморфной трактовке изображений животных, которая еще раз подчеркивает и усиливает мифологическое единство мира. Полифоничность композиции достигается опробованными уже самим учителем приемами: разномасштабностью изображений, пространственными сдвигами, поворотами плоскостей. Но при всей на первый взгляд сложности композиции (особенно в правой части), по сравнению с иллюстрациями в книге самой же Порет, здесь при существующем единстве не возникает внутренних зависимостей. Синтаксис композиции прост. Он состоит из назывных предложений. Изображения, как бусины на нитку, нанизываются одно за другим, как лоскутки меха у северных рукодельниц сшиваются в декоративный ковер. Может быть это и послужило причиной отказа от этого варианта форзаца.

Опыт, полученный при работе над «Калевалой», позволил Алисе Ивановне Порет уже самостоятельно проиллюстрировать в 1934 году вогульский эпос «Янгал-Маа», и в том же году Скандинавские саги. За 1929–1931 годы А. И. Порет проиллюстрировала в издательстве Детгиз восемь детских книжек.

Учеба у Филонова, работа рядом с ним были занятиями очень непростыми. Учитель требовал от учеников полной отдачи, безоговорочного следования принципам аналитеческого искусства. Но

ganzheitlichen Auffassung, dem Eindringen in die Gesetze der ununterbrochenen Erneuerung und des einen, Mensch und Kosmos durchströmenden Lebens. Nur wenigen freilich gelang es, sich nicht zu verlieren und ihre Persönlichkeit in der Aura des großen Meisters zu bewahren. Aber wer Filonow und seine Methode verstand und annahm, für den wurde diese Schule zu einem festen Fundament des weiteren Schaffens.

и щедро делился своим пониманием природы-вселенной, ощущением ее целостного восприятия, проникновением в законы беспрерывного обновления, течения жизни единого для человека и для космоса. Устоять, сохранить свое лицо в ауре влияния большого мастера удавалось немногим. Но для понявших и принявших Филонова и его метод эта школа стала прочным фундаментом для дальнейшего творчества.

Anmerkungen

1 E. F. Kovtun: Iz istorii russkogo avangarda (P. N. Filonov) [Aus der Geschichte der russischen Avantgarde (P. N. Filonow)]. – In: *Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1977 god.* Leningrad, 1979, S. 233.
2 T. N. Glebova: Vospominanija o Pavle Nikolaeviče Filonove [Erinnerungen an Pawel Nikolajewitsch Filonow]. – *Panorama Iskusstv,* 11. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1988, S. 126.
3 N. Punin: Vystavka kartin vsech napravlenij [Gemäldeausstellung aller Kunstrichtungen]. – *Plamja,* 1919, Nr. 52, S. 10.
4 In der modernen Filonow-Forschung wird diese Arbeit unterschiedlich datiert. Der tschechische Wissenschaftler Jan Kříž datiert sie auf 1911–1912 (J. Kříž: *Pavel Nicolajevič Filonov.* Prag, 1966). Der amerikanische Forscher John Bowlt datiert sie auf 1920–1921 (*Pavel Filonov: A Hero and His Fate.* Translated, Edited and Annotated by Nicoletta Misler and John E. Bowlt. Austin, Silvergirl, 1984). Im Katalog der Einzelausstellung Filonows im Staatlichen Russischen Museum wird die Arbeit auf 1913 datiert (*Pavel Nikolaevič Filonov. Živopis'. Grafika. Iz sobranija Gosudarstvennogo Russkogo muzeja. Katalog vystavki* [Pawel Nikolajewitsch Filonow. Malerei. Graphik. Aus der Sammlung des Staatlichen Russischen Museums. Ausstellungskatalog]. Leningrad, Aurora, 1988).
5 Vystavka kartin i risunkov K. N. Red'ko. 1914–1926 [Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen K. N. Redkos. 1914–1926]. Moskau, Verlag der künstlerischen Abteilung der Wissenschaftlichen Hauptverwaltung, 1926.
6 T. N. Glebova: Vospominanija, S. 122.

(Übersetzung aus dem Russischen: Johanna Roos/Tatjana Pawlowna Kalugina)

Примечания

1 Е. Ф. Ковтун: Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов). – В кн.: *Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год.* Л., 1979, с. 233.
2 Т. Н. Глебова: Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове. – В кн.: *Панорама искусств,* 11. М., Советский художник, 1988, с. 126.
3 Н. Пунин: Выставка картин всех направлений. – *Пламя,* 1919, № 52, с. 10.
4 В существующих исследованиях о творчестве Филонова датировка этой работы различна. Чешский исследователь Ян Кжиж датирует ее 1911–1912 годами (Jan Kříž: *Pavel Nikolajevič Filonov.* Praha, 1966). Американский искусствовед Джон Боулт относит лист к 1920–1921 году (*Pavel Filonov: A Hero and His Fate.* Translated, Edited and Annotated by Nicoletta Misler and John E. Bowlt. Austin, Silvergirl, 1984). В каталоге персональной выставки П. Н. Филонова в Государственном Русском музее работа датируется 1913 г. (*Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки.* Л., Аврора, 1988).
5 *Выставка картин и рисунков К. Н. Редько. 1914–1926.* М., изд. художественного отдела Главнауки, 1926.
6 Т. Н. Глебова: Воспоминания, с. 122.

Verzeichnis der Künstler

Juri Borissowitsch Chrschanowski

1908, Irkutsk – 1988, Moskau

Maler und Graphiker, arbeitete später am Theater. Studium an der Kunstschule in Irkutsk, danach am Wchutemas-Wchutein. Ab 1925 Schüler Filonows, 1927–1932 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«.

Tatjana Nikolajewna Glebowa

1900, Petersburg – 1985, Leningrad

Malerin, Graphikerin, Bühnenbildnerin. 1924–1926 Studium bei A. I. Sawinow (Leningrad). 1926–1931 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«.

Boris Issaakowitsch Gurwitsch

1905, Petersburg – 1985, Leningrad

Maler, Graphiker, Bühnenbildner. 1921–1926 Studium an den Petrograder Staatlichen Freien Künstlerischen Ausbildungswerkstätten/Höheren Staatlichen Künstlerisch-Technischen Werkstätten (Wchutemas). Seit 1928 Ausstellungsbeteiligungen. 1926–1930 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«. 1937 Gestaltung des sowjetischen Pavillons bei der Weltausstellung in Paris. 1930–1950 als Bühnenbildner in der Ukraine und in Leningrad tätig.

Ljudmila Alexandrowna Iwanowa

1904–1978

Malerin und Zeichnerin. 1924–1926 Studium an der Akademie der Künste, in den späten 20er Jahren bei Filonow. Arbeitete an der Illustration des »Kalevala« mit.

Nikolai Iwanowitsch Jewgrafow

1904, Nischni Nowgorod – 1941 (1942?), bei Leningrad gefallen

Maler und Graphiker. 1921–1923 Studium an den Staatlichen Freien Kunstwerkstätten in Nischni Nowgorod, 1923–1927 an der Leningrader Künstlerisch-industriellen Fachschule. 1924 Praktikant in der theoretischen Abteilung des GINChUK. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre am Institut für proletarische bildende Kunst/

Словарь художников

Юрий Борисович Хржановский

1908, Иркутск – 1988, Москва

Живописец, график, впоследствии работал в театре. Учился в Иркутске в художественной школе, затем во Вхутемасе-Вхутеине. С 1925 ученик П. Н. Филонова, 1927–1932 – член группы «Мастера аналитического искусства».

Татьяна Николаевна Глебова

1900, Петербург – 1985, Ленинград

Живописец, график, художник театра. В 1924–1926 училась в студии А. И. Савинова (Ленинград). В 1926–1931 – член группы «Мастера аналитического искусства».

Борис Исаакович Гурвич

1905, Петербург – 1985, Ленинград

Живописец, график, художник театра. В 1921–1926 учился в Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских – Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас). С 1928 участник выставок. В 1926–1930 – член группы «Мастера аналитического искусства». В 1937 оформлял советский павильон на Всемирной выставке (Париж), в 1930–1950 оформлял спектакли в театрах Украины и Ленинграда.

Людмила Александровна Иванова

1904–1978

Живописец, график. 1924–1926, обучение в Академии художеств, в конце 1920-х у Филонова. Участвовала в работе над иллюстрациями к «Калевале».

Николай Иванович Евграфов

1904, Нижний Новгород – 1941 (1942?), погиб на фронте под Ленинградом

Живописец, график. С 1921–1923 учился в Государственных свободных художественных мастерских (Нижний Новгород), в 1923–1927 в Ленинградском художественно-промышленном техникуме. В 1924 – практикант Формально-теоретического

Institut für Malerei, Skulptur und Architektur der Allrussischen Akademie der Künste. 1925–1932 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«.

Pawel Michailowitsch Kondratjew

1902, Saratow – 1985, Leningrad
Maler und Graphiker. 1921–1925 Studium an der Akademie der Künste/Wchutein (Petrograd-Leningrad). 1927–1929 (1932?) Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«. Seit 1927 Ausstellungsbeteiligungen. Arbeit in verschiedenen Verlagen, nahm an der Ausrichtung von Massenveranstaltungen teil.

Walentin Iwanowitsch Kurdow

1905, Michailowskoje, Gouv. Perm – 1989, Leningrad
Maler und Graphiker. 1918–1919 Studium an der Kunstschule, 1921 an den Permer Freien Kunstwerkstätten, 1922 an der Swerdlowsker Künstlerisch-industriellen Fachschule, 1923–1926 am Leningrader Wchutemas-Wchutein, 1926–1927 am GINChUK bei Malewitsch. Seit 1932 Ausstellungsbeteiligungen. Arbeitete unter der Leitung von W. W. Lebedew in der Kinderbuchabteilung des Staatsverlags.

Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa

1900, Orlow Gai, Gouv. Samara – 1980, Leningrad
Graphikerin und Buchillustratorin. 1921–1926 Studium an der Akademie der Künste bei K. S. Petrow-Wodkin, M. W. Dobuschinski und A. Je. Karew, seit 1925 bei Filonow. Seit 1927 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«. Arbeitete unter der Leitung von W. W. Lebedew in der Kinderbuchabteilung des Staatsverlags.

Georgi Alexandrowitsch Nowikow

1898, Petersburg – 1981, Leningrad
Graphiker. Studium an der Zentralen Schule für technisches Zeichnen des Barons A. L. Stieglitz in Petersburg. Arbeitete am Eisenbahntheater in Nowosokolniki und in Welikije Luki. Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«.

Alissa Iwanowna Poret

1902, Petersburg – 1984, Moskau
Malerin, Graphikerin, Buchillustratorin, schuf monumentale Wandbilder, arbeitete im Bereich der dekorati-

отдела ГИНХУКа в Ленинграде. В конце 1920-х и в 1930-е учился в Институте пролетарского изобразительного искусства – Институте живописи, скульптуры, архитектуры Всероссийской Академии художеств. В 1925–1932 – член группы «Мастера аналитического искусства».

Павел Михайлович Кондратьев

1902, Саратов – 1985, Ленинград
Живописец, график. В 1921–1925 учился в Академии художеств – Вхутеине (Петроград-Ленинград). В 1927–1929 (1932?) – член группы «Мастера аналитического искусства». С 1927 – участник выставок. Работал в издательствах, оформлял массовые празднества.

Валентин Иванович Курдов

1905, с. Михайловское б. Пермской губернии – 1989, Ленинград
Живописец, график. В 1918–1919 учился в студии при художественном техникуме, в 1921 – в Свободных художественных мастерских (Пермь), в 1922 в Художественно-промышленном институте (Свердловск), в 1923–1926 во Вхутемасе-Вхутеине (Ленинград), в 1926–1927 в ГИНХУКе у К. С. Малевича. С 1932 – участник выставок. Работал в Детском отделении Госиздата под руководством В. В. Лебедева.

Алевтина Евгеньевна Мордвинова

1900, с. Орлов Гай б. Самарской губернии – 1980, Ленинград
График, иллюстратор. В 1921–1926 училась в Академии художеств у К. С. Петрова-Водкина, М. В. Добужинского, А. Е. Карева. С 1925 – у П. Н. Филонова. С 1927 член группы «Мастера аналитического искусства». Работала в Детском отделении Госиздата под руководством В. В. Лебедева.

Георгий Александрович Новиков

1898, Петербург – 1981, Ленинград
График. Учился в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица (Петербург). Работал в Железнодорожном театре в Новосокольниках, в Великих Луках. Член группы «Мастера аналитического искусства».

ven angewandten Kunst. 1920 Studium an der Zeichenschule der Gesellschaft zur Förderung der Künste, 1921–1925 am Wchutemas in Petrograd-Leningrad bei K. S. Petrow-Wodkin. Seit 1926 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«. Arbeitete unter der Leitung von W. W. Lebedew in der Kinderbuchabteilung des Staatsverlags.

Sofja Ludowikowna Saklikowskaja

1899, Petersburg – 1975, Leningrad
Malerin und Graphikerin, arbeitete im Bereich der dekorativen angewandten Kunst. 1919–1921 (?) Studium an der Kunstfachschule in Pskow, 1921–1926 in Petrograd-Leningrad am Wchutemas-Wchutein bei Matjuschin und gleichzeitig bei Filonow. 1927–1932 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«.

Andrei Timofejewitsch Saschin

1896–1965
Bühnenbildner. 1927 Mitglied der Gruppe »Meister der analytischen Kunst«.

Wsewolod Angelowitsch Sulimo-Samuillo

1903, Welikije Luki – 1965, Leningrad
Maler, Graphiker, Bühnenbildner. 1924–1926 Studium an der Künstlerisch-industriellen Fachschule in Leningrad bei P. A. Mansurow und M. P. Bobyschow, 1926 bis 1930 bei Filonow. 1928–1933 Gestaltung von Volksfesten, Sportparaden, Theater- und Zirkusaufführungen, 1933–1935 Gestaltung von Ausstellungsräumen in den Palästen von Puschkin, Pawlowsk und Peterhof, innenarchitektonische Gestaltung von Theatern, Instituten und Erholungsheimen in verschiedenen Städten. In den 50er Jahren Mitarbeit an der Gestaltung von Pavillons für die Allsowjetische Landwirtschaftsausstellunge. Seit 1958 Lehrtätigkeit an der Regiefakultät der Ostrowski-Theaterhochschule (heute Leningrader Staatliche Tscherkassow-Hochschule für Theater, Musik und Film).

(Übersetzung aus dem Russischen: Tatjana Pawlowna Kalugina)

Алиса Ивановна Порет

1902, Петербург – 1984, Москва
Живописец, график, художник книги, автор монументальных росписей, работала в области декоративно-прикладного искусства. В 1920-х училась в рисовальной школе Общества поощрения художеств, в 1921–1925 во Вхутемасе (Петроград-Ленинград) у К. С. Петрова-Водкина. С 1926 – член группы «Мастера аналитического искусства». Работала в Детском отделении Госиздата под руководством В. В. Лебедева.

Софья Людовиковна Закликовская

1899, Петербург – 1975, Ленинград
Живописец, график, монументалист, работала в области декоративно-прикладного искусства. В 1919–1921 (?) училась в художественном училище (Псков), в 1921–1926 – во Вхутемасе-Вхутеине (Петроград-Ленинград) у М. В. Матюшина и одновременно с 1925 – у П. Н. Филонова. В 1927–1932 – член группы «Мастера аналитического искусства».

Андрей Тимофеевич Сашин

1896–1965
Художник театра. В 1927 член группы «Мастера аналитического искусства».

Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло

1903, Великие Луки – 1965, Ленинград
Живописец, график, театральный художник. В 1924–1926 учился в художественно-промышленном техникуме (Ленинград) у П. А. Мансурова, М. П. Бобышова, в 1926–1930 у П. Н. Филонова. В 1928–1933 работал над оформлением празднеств, физкультурных парадов, театральных и цирковых представлений, в 1933–1935 – оформление экспозиций дворцов-музеев городов Пушкина, Павловска, Петергофа, интерьеров театров, институтов, санаториев в разных городах страны. В 1950-х принимал участие в оформлении павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. С 1958 преподавал на постановочном факультете Театрального института им. А. Н. Островского (ныне Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова).

Juri Borissowitsch Chrschanowski	Юрий Борисович Хржановский
Tatjana Nikolajewna Glebowa	Татьяна Николаевна Глебова
Boris Issaakowitsch Gurwitsch	Борис Исаакович Гурвич
Ljudmila Alexandrowna Iwanowa	Людмила Александровна Иванова
Nikolai Iwanowitsch Jewgrafow	Николай Иванович Евграфов
Pawel Michailowitsch Kondratjew	Павел Михайлович Кондратьев
Walentin Iwanowitsch Kurdow	Валентин Иванович Курдов
Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa	Алевтина Евгеньевна Мордвинова
Georgi Alexandrowitsch Nowikow	Георгий Александрович Новиков
Alissa Iwanowna Poret	Алиса Ивановна Порет
Sofja Ludowikowna Saklikowskaja	Софья Людовиковна Закликовская
Andrei Timofejewitsch Saschin	Андрей Тимофеевич Сашин
Wsewolod Angelowitsch Sulimo-Samuillo	Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло

Abbildungen

Репродукции



Juri Borissowitsch Chrschanowski. Bierkrug. 1926. Kat. 123
Юрий Борисович Хржановский. Кружка пива. 1926. Кат. 123



Juri Borissowitsch Chrschanowski. Jakutische Madonna. Um 1930. Kat. 125
Юрий Борисович Хржановский. Якутская мадонна. Около 1930. Кат. 125



Juri Borissowitsch Chrschanowski. Sibirische Partisanen. 1927. Kat. 124
Юрий Борисович Хржановский. Сибирские партизаны. 1927. Кат. 124



Juri Borissowitsch Chrschanowski. Senfgas II (Porträt Guillaume Apollinaire). 1931. Kat. 126
Юрий Борисович Хржановский. Иприт II (Портрет Гийома Аполлинера). 1931. Кат. 126



Juri Borissowitsch Chrschanowski. Das Bierlokal »Alt-Bayern«. 1926. Kat. 122
Юрий Борисович Хржановский. Пивная «Старая Бавария». 1926. Кат. 122



Tatjana Nikolajewna Glebowa. Gleichgewicht. 1936. Kat. 131
Татьяна Николаевна Глебова. Равновесие. 1936. Кат. 131



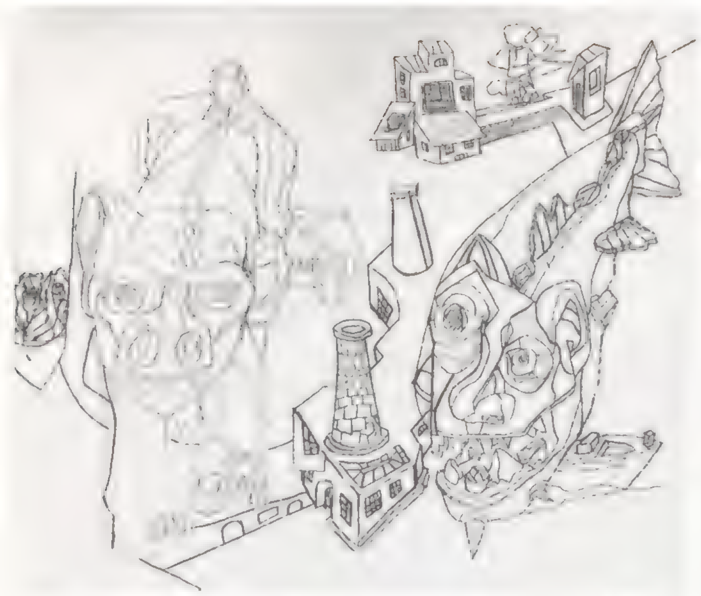
Tatjana Nikolajewna Glebowa. Selbstporträt. 1933. Kat. 130
Татьяна Николаевна Глебова. Автопортрет. 1933. Кат. 130



Tatjana Nikolajewna Glebowa. Skizze des Wandbildes »Gefängnis«. 1927. Kat. 127
Татьяна Николаевна Глебова. Эскиз панно «Тюрьма». 1927. Кат. 127



Tatjana Nikolajewna Glebowa. Im Konzert. 1930. Kat. 129
Татьяна Николаевна Глебова. В концерте. 1930. Кат. 129



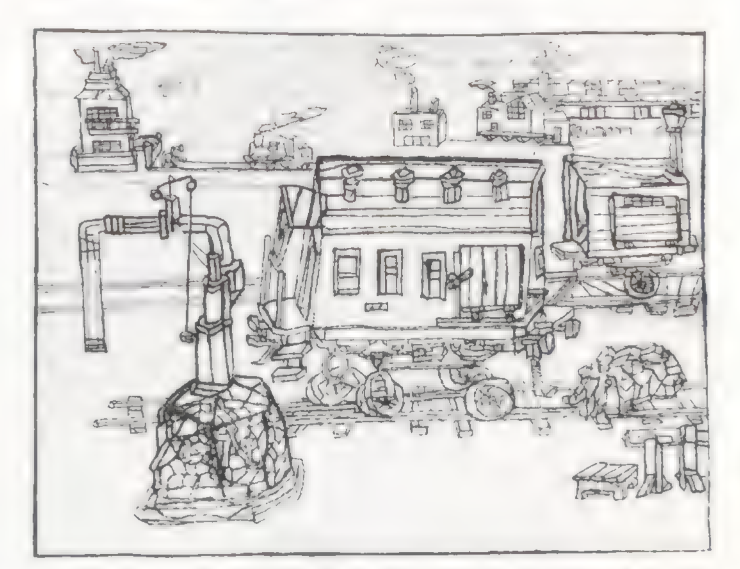
Boris Issaakowitsch Gurwitsch. Hund und Fisch. 1926. Kat. 136
Борис Исаакович Гурвич. Собака и рыба. 1926. Кат. 136



Boris Issaakowitsch Gurwitsch. Entwurf zu einem Wandbild. 1. Hälfte der 20er Jahre. Kat. 135
Борис Исаакович Гурвич. Эскиз росписи. 1-я половина 1920-х. Кат. 135



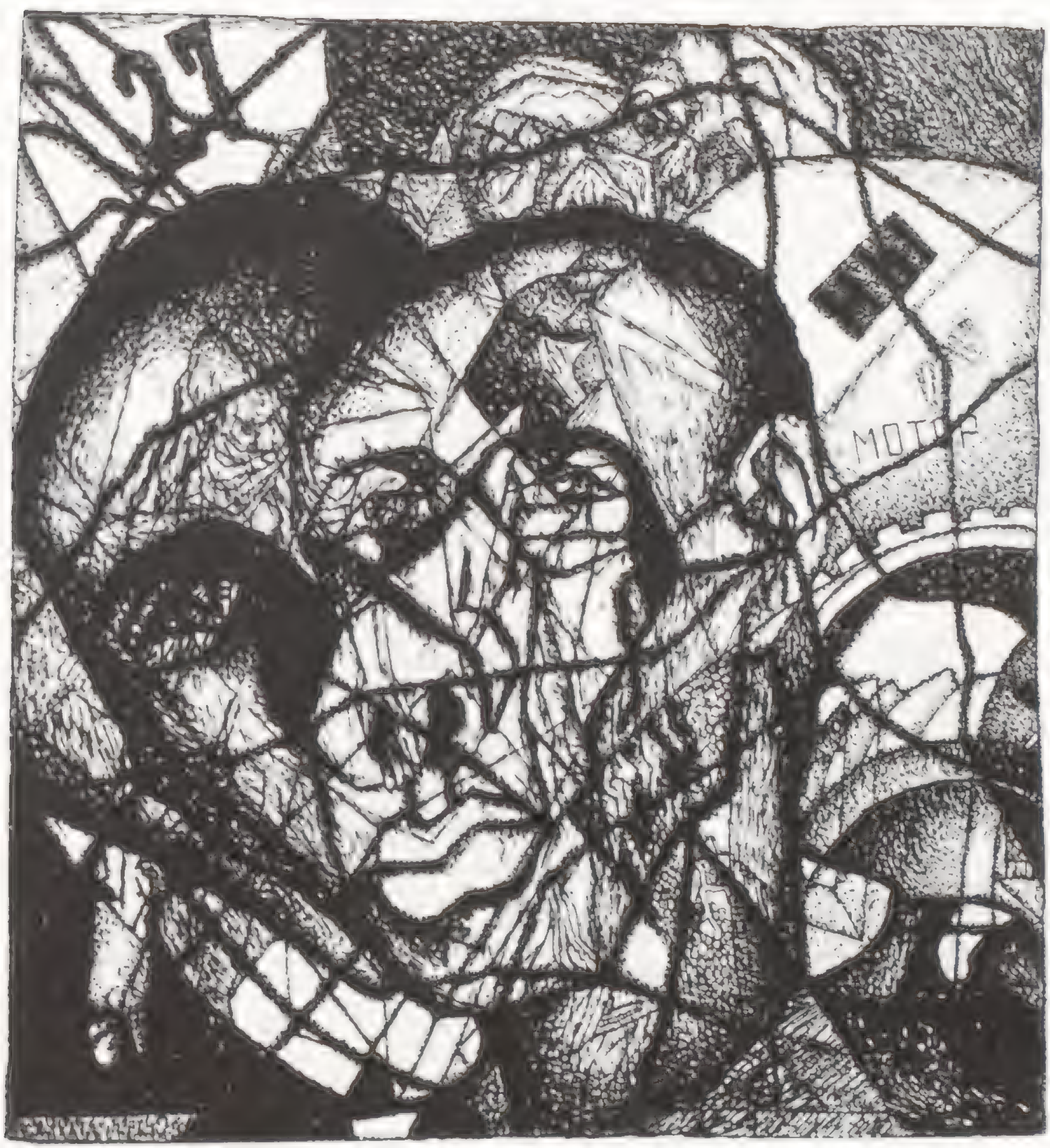
Boris Issaakowitsch Gurwitsch. »Ruhe, ich fotografiere«. 1925. Kat. 133
Борис Исаакович Гурвич. «Спокойно, снимаю». 1925. Кат. 133



Boris Issaakowitsch Gurwitsch. Bahnstation. 20er Jahre. Kat. 137
Борис Исаакович Гурвич. Станция. 1920-е. Кат. 137



Boris Issaakowitsch Gurwitsch. Komposition. 1925–1930. Kat. 141
Борис Исаакович Гурвич. Композиция. 1925–1930. Кат. 141



Ljudmila Alexandrowna Iwanowa. Ohne Titel. 1925. Kat. 145
Людмила Александровна Иванова. Без названия. 1925. Кат. 145



Ljudmila Alexandrowna Iwanowa. Ohne Titel. Um 1925. Kat. 147
Людмила Александровна Иванова. Без названия. Около 1925. Ка1. 147



Ljudmila Alexandrowna Iwanowa. Ohne Titel. 1925. Kat. 146
Людмила Александровна Иванова. Без названия. 1925. Кат. 146



Nikolai Iwanowitsch Jewgrafow. Skizze des Wandbildes »Fische«. Ende der 20er Jahre. Kat. 148
Николай Иванович Евграфов. Эскиз панно «Рыбы». Конец 1920-х. Кат. 148



Nikolai Iwanowitsch Jewgrafow. Skizze des Wandbildes »Fische und Krebse«. Ende der 20er Jahre. Kat. 149
Николай Иванович Евграфов. Эскиз панно «Рыбы и раки». Конец 1920-х. Кат. 149



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Umschlag des Buchs »Der rote Partisan«. 1931. Kat. 158
Павел Михайлович Кондратьев. Обложка книги «Красный партизан». 1931. Кат. 158



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Rückseite des Umschlags zu »Der rote Partisan«. 1931. Kat. 159
Павел Михайлович Кондратьев. Спинка обложки книги «Красный партизан». 1931. Кат. 159



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Illustration »Am Lagerfeuer«. 1931. Kat. 160
Павел Михайлович Кондратьев. Иллюстрация «У костра». 1931. Кат. 160



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Umschlag des Buchs »Die Pariser Kommune«. 1931. Kat. 162
Павел Михайлович Кондратьев. Обложка книги «Парижская коммуна». 1931. Кат. 162



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Illustration »Versailler brechen in Paris ein«. 1931. Kat. 165
Павел Михайлович Кондратьев. Иллюстрация «Версальцы врываются в Париж». 1931. Кат. 165



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Illustration »Sturz der Vendôme-Säule«. 1931. Kat. 167
Павел Михайлович Кондратьев. Иллюстрация «Свержение Вандомской колонны». 1931. Кат. 167



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Rückseite des Umschlags zu »Die Pariser Kommune«. 1931. Kat. 163
Павел Михайлович Кондратьев. Спинка обложки книги «Парижская коммуна». 1931. Кат. 163



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Dynamit. 1928. Kat. 151
Павел Михайлович Кондратьев. Динамит. 1928. Кат. 151



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Komposition ohne Titel. 1927. Kat. 153
Павел Михайлович Кондратьев. Композиция без названия. 1927. Кат. 153



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Rückseite des Umschlags der Zeitschrift »Zeisig«. 1932. Kat. 157
Павел Михайлович Кондратьев. Спинка обложки журнала «Чиж». 1932. Кат. 157



Pawel Michailowitsch Kondratjew. Rückseite des Umschlags zu »Eins ... zwei ... zwei ...«. 1932. Kat. 169
Павел Михайлович Кондратьев. Спинка обложки книги «Один ... два ... два ...». 1932. Кат. 169

Walentin Iwanowitsch Kurdow. Besenhändler. 1925. Kat. 171 ▷
Валентин Иванович Курдов. Торговец швабрами. 1925. Кат. 171





Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa. Rückseite des Umschlags zu »Wer ist besser?«. 1936. Kat. 175
Алевтина Евгеньевна Мордвинова. «Кто лучше?». Спинка обложки. 1936. Кат. 175



Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa. Umschlag zu »Wer ist besser?«. 1936. Kat. 174
Алевтина Евгеньевна Мордвинова. «Кто лучше?». Обложка. 1936. Кат. 174



Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa. Illustration zu »Wer ist besser?«. 1936. Kat. 177
Алевтина Евгеньевна Мордвинова. «Кто лучше?». Иллюстрация. 1936. Кат. 177



Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa. Illustration zu »Wer ist besser?«. 1936. Kat. 176
Алевтина Евгеньевна Мордвинова. «Кто лучше?». Иллюстрация. 1936. Кат. 176



Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa. Landschaft mit Kuh. 1929. Kat. 178
Алевтина Евгеньевна Мордвинова. Пейзаж с коровой. 1929. Кат. 178



Georgi Alexandrowitsch Nowikow. Komposition zum Thema »Amerika«. 20er Jahre. Kat. 179
Георгий Александрович Новиков. Композиция на тему «Америка». 1920-е. Кат. 179

Alissa Iwanowna Poret. Illustration »Die Braut« zum »Kalevala«. 1933. Kat. 182 ▷
Алиса Ивановна Порет. Иллюстрация «Невеста» к «Калевале». 1933. Кат. 182

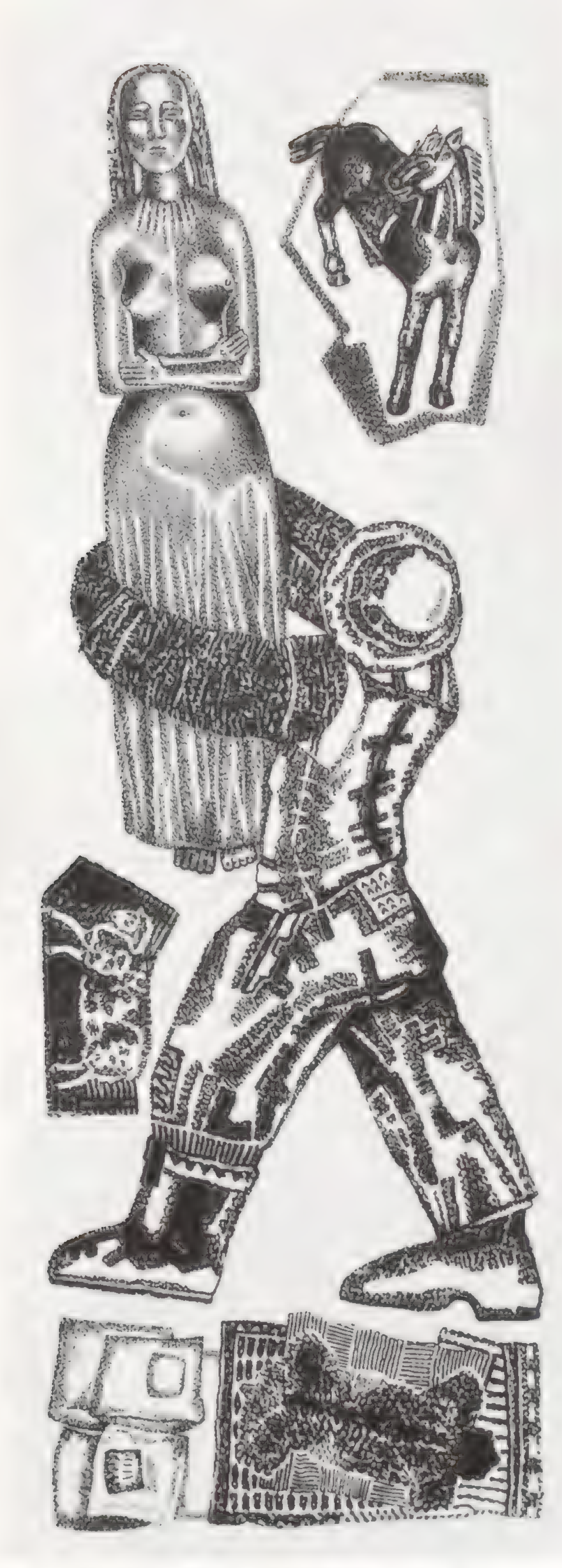




Alissa Iwanowna Poret. Randleiste zum 3. Runenlied des »Kalevala«. 1933. Kat. 180
Алиса Ивановна Порет. Заставка к руне 3 «Калевалы». 1933. Кат. 180



Alissa Iwanowna Poret. Randleiste zum 14. Runenlied des »Kalevala«. 1933. Kat. 181
Алиса Ивановна Порет. Заставка к руне 14 «Калевалы». 1933. Кат. 181



Alissa Iwanowna Poret. Randleiste zum 37. Runenlied des »Kalevala«. 1933. Kat. 183
Алиса Ивановна Порет. Заставка к руне 37 «Калевалы». 1933. Кат. 183



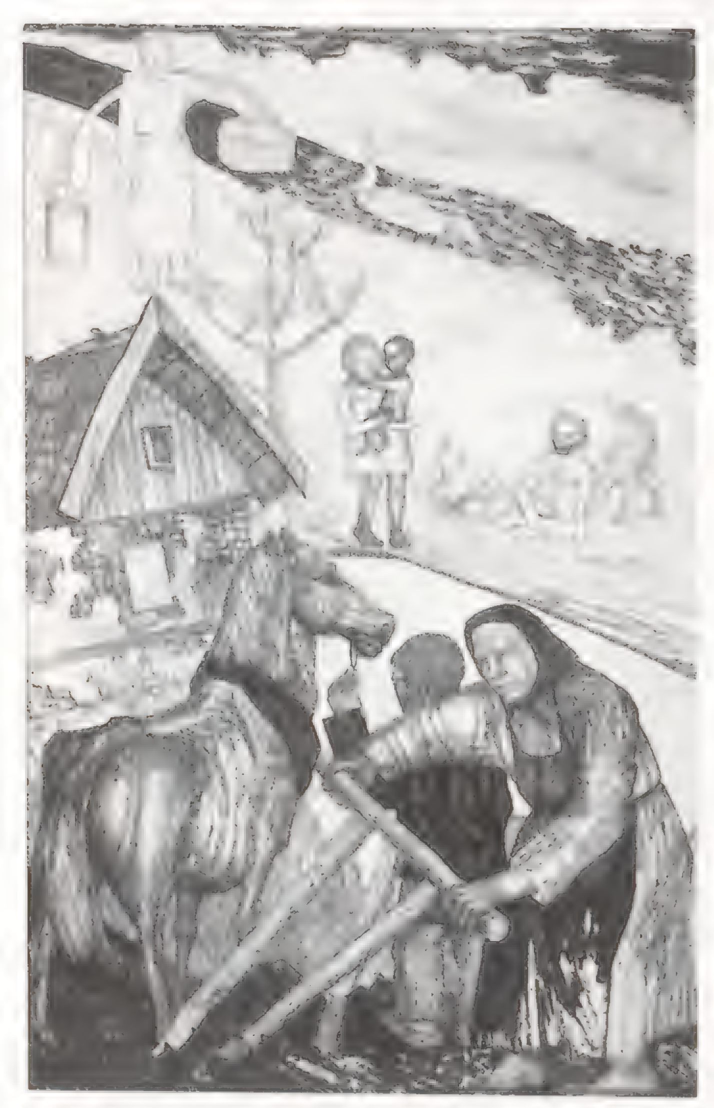
Alissa Iwanowna Poret. Randleiste zum 39. Runenlied des »Kalevala«. 1933. Kat. 184
Алиса Ивановна Порет. Заставка к руне 39 «Калевалы». 1933. Кат. 184



Alissa Iwanowna Poret. Linker Teil des Vorsatzes zum »Kalevala«. 1933. Kat. 185
Алиса Ивановна Порет. Левая часть форзаца к «Калевале». 1933. Кат. 185



Alissa Iwanowna Poret. Rechter Teil des Vorsatzes zum »Kalevala«. 1933. Kat. 186
Алиса Ивановна Порет. Правая часть форзаца к «Калевале». 1933. Кат. 186



Sofja Ludowikowna Saklikowskaja. Komposition. Im Dorf. Anfang der 30er Jahre. Kat. 187
Софья Людовиковна Закликовская. Композиция. В деревне. Начало 1930-х. Кат. 187



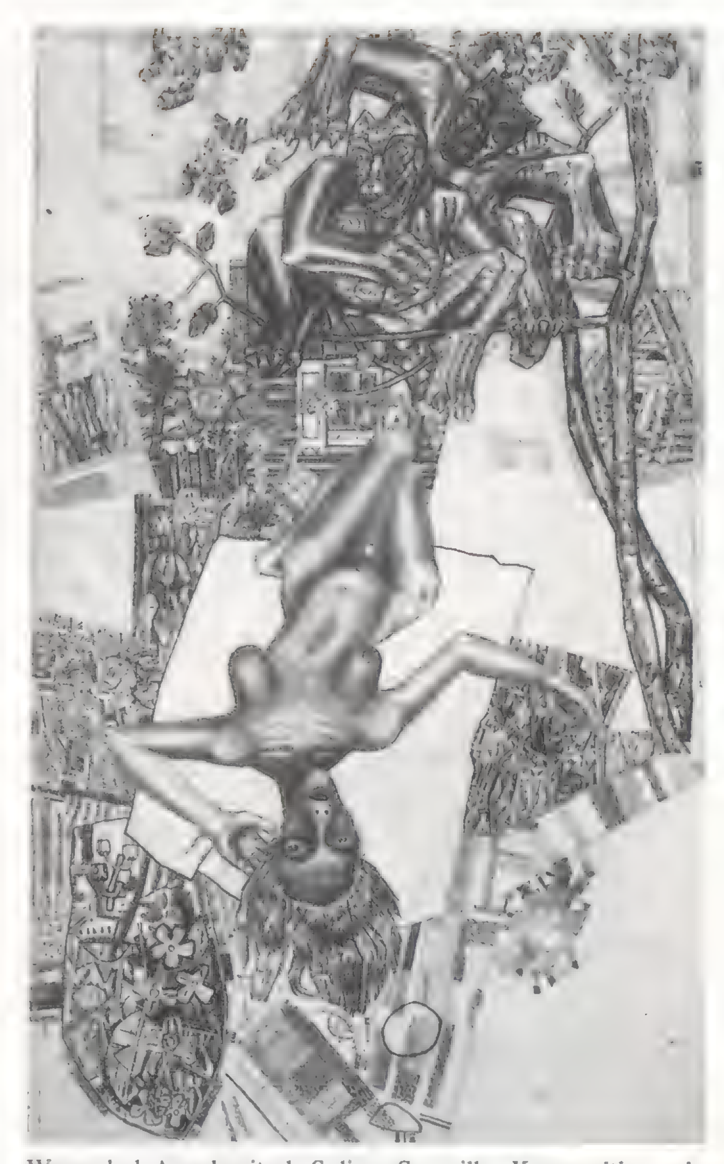
Sofja Ludowikowna Saklikowskaja. Illustration »Der Knecht Kullervo« zum »Kalevala«. 1932. Kat. 188
Софья Людовиковна Закликовская. Иллюстрация «Кулерво-батрак» к «Калевале». 1932. Кат. 188

Andrei Timofejewitsch Saschin. Entwurf des Kostüms des Polizeihauptmanns aus dem »Revisor«. 1927. Kat. 189 ▷
Андрей Тимофеевич Сашин. Эскиз костюма пристава к «Ревизору». 1927. Кат. 189





Wsewolod Angelowitsch Sulimo-Samuillo. Der Alte. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre. Kat. 193
Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло. Старик. Конец 1920-х – начало 1930-х. Кат. 193



Wsewolod Angelowitsch Sulimo-Samuillo. Komposition mit Hexe. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre. Kat. 191
Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло. Композиция с ведьмой. Конец 1920-х – начало 1930-х. Кат. 191

◁ Andrei Timofejewitsch Saschin. Entwurf des Kostüms des Schankdieners aus dem »Revisor«. 1927. Kat. 190
Андрей Тимофеевич Сашин. Эскиз костюма трактирного слуги к «Ревизору». 1927. Кат. 190



Wsewolod Angelowitsch Sulimo-Samuillo. Das Abendmahl. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre. Kat. 197
Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло. Тайная вечеря. Конец 1920-х – начало 1930-х. Кат. 197



Wsewolod Angelowitsch Sulimo-Samuillo. Porträt M. P. Zybassow. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre. Kat. 195
Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло. Портрет М. П. Цыбасова. Конец 1920-х – начало 1930-х. Кат. 195

Katalog

Pawel Nikolajewitsch Filonow

1 Ikone der hl. Katharina. 1908–1910
Tempera auf Leinwand auf Holz, 27 × 18 cm
Privatbesitz, Paris Abb. S. 123

2 Stehender männlicher Akt (linke Hand zur Faust geballt). 1909
Rötel auf Papier, 70 × 52 cm
Rechts unten signiert: *Филоновъ Павелъ;* rechts oben gestempelt: *И. А. Х. худож. экзам. 10 окт. 909*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1929 aus der Akademie der Künste, Leningrad
Inv.-Nr. P-24500 Abb. S. 52

3 Jünglinge. 1909–1910
Graphitstift auf Karton, 10 × 10,6 cm
Auf der Rückseite mit Graphitstift beschriftet: *407*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58214 Abb. S. 113

4 Köpfe. 1910
Öl auf Karton, 28,5 × 47,5 cm
Auf der Rückseite Papierklebezettel, beschriftet: *№ 57 Музейный фонд*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1924 aus dem Staatlichen Museumsfonds, Leningrad
Inv.-Nr. ЖБ-1377 Abb. S. 113

5 Die nichts zu verlieren haben. 1911–1912
Öl auf Papier, 96,5 × 76,2 cm
Auf dem Keilrahmen mit Bleistift beschriftet: *381-30-4140 Филонов. Кому нечего терять.*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9565 Abb. S. 115

6 Ohne Titel (Landschaft mit zwei Tieren). Anfang der 10er Jahre
Tusche, Feder, braune Tinte, Graphitstift auf liniertem Papier, auf Papier geklebt, 7,3 × 15,2 cm

Каталог

Павел Николаевич Филонов

1 Икона «Святая Екатерина». 1908–1910
Дерево, холст, темпера, 27 × 18 см
Частное собрание, Париж илл. с. 123

2 Стоящий натурщик (с левой рукой, сжатой в кулак). 1909
Бумага, сангина, 70 × 52 см
Справа внизу подпись: *Филоновъ Павелъ;* справа вверху печать и надпись: *И. А. Х. худож. экзам. 10. окт. 909*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1929 из Академии художеств
Инв. № Р-24500 илл. с. 52

3 Юноши. 1909–1910
Картон, графитный карандаш, 10 × 10,6 см
На обороте графитным карандашом: *407*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Р-58214 илл. с. 113

4 Головы. 1910
Картон, масло, 28,5 × 47,5 см
На обороте бумажная наклейка с надписью: *№ 57 Музейный фонд*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1924 из Государственного музейного фонда
Инв. № ЖБ-1377 илл. с. 113

5 Кому нечего терять. 1911–1912
Бумага, масло, 96,5 × 76,2 см
На подрамнике карандашом: *381-30-4140 Филонов. Кому нечего терять*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9565 илл. с. 115

6 Без названия (Пейзаж с двумя зверями). Начало 1910-х
Бумага в линейку, наклеенная на бумагу, тушь, перо, чернила коричневые, графитный карандаш,

Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 297;* mit Graphitstift: *№ 54*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58216 Abb. S. 118

7 Musikanten. 1912
Tusche, Pinsel, Graphitstift auf Papier, 10,6 × 13,1 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 122;* mit Graphitstift: *№ 100, 120*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58217 Abb. S. 118

8 West und Ost. 1912–1913
Öl, Tempera, Gouache auf Papier, 39,5 × 46 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 18;* mit Graphitstift: *№ 208*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9581 Abb. S. 128

9 Ost und West. 1912–1913
Öl, Tempera, Gouache auf Papier, 38,5 × 42 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 17;* mit Bleistift: *40., № 210;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов № 17, разм. 42 × 39, II-1970. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9582 Abb. S. 128

10 Mann und Frau. 1912–1913
Aquarell, braune Tinte, Tusche, Feder, Pinsel auf Papier, 31 × 23,3 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 45*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58231 Abb. S. 117

11 Gärtner. 1912–1913
Aquarell, braune Tinte, Feder, Pinsel, Graphitstift auf Papier, 49,1 × 50 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 115;* mit Graphitstift: *№ 219, 5*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58252 Abb. S. 126

12 Eber. 1912–1913
Öl auf Papier, 37,5 × 42,5 cm

7,3 × 15,2 см
На обороте красным карандашом: *№ 297;* графитным карандашом: *54*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Р-58216 илл. с. 118

7 Музыканты. 1912
Бумага, тушь, кисть, графитный карандаш, 10,6 × 13,1 см
На обороте красным карандашом: *№ 122;* графитным карандашом: *№ 100, 120*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Р-58217 илл. с. 118

8 Запад и Восток. 1912–1913
Бумага, масло, темпера, гуашь, 39,5 × 46 см
На обороте красным карандашом: *№ 18;* графитным карандашом: *№ 208*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9581 илл. с. 128

9 Восток и Запад. 1912–1913
Бумага, масло, темпера, гуашь, 38,5 × 42 см
На обороте красным карандашом: *№ 17;* карандашом: *40; № 210;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов № 17, разм 42 × 39 II-1970. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9582 илл. с. 128

10 Мужчина и женщина. 1912–1913
Бумага, акварель, чернила коричневые, тушь, перо, кисть, 31 × 23,3 см
На обороте красным карандашом: *№ 45*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Р-58231 илл. с. 117

11 Садовник. 1912–1913
Бумага, акварель, чернила коричневые, перо, кисть, графитный карандаш, 49,1 × 50 см
на обороте красным карандашом: *№ 115;* графитным карандашом: *№ 219, 5*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Р-58252 илл. с. 126

Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau
Inv.-Nr. P-2917 Abb. S. 119

13 Ohne Titel. 1912–1915
Aquarell auf Papier, 25,5 × 39,5 cm
Museum Ludwig, Köln
Dep. Slg. L. 1985/4 Abb. S. 134

14 Das Festmahl der Könige. 1913
Öl auf Leinwand, 175 × 215 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9575 Abb. S. 125

15 Umwandlung des Intellektuellen. 1913
Braune Tinte, Feder, Pinsel, Aquarell, Graphitstift auf Papier, 23,5 × 37,6 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 34;* mit Graphitstift: *№ 102*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58234 Abb. S. 114

16 Droschkenkutscher. 1913
Braune Tinte, Feder, Pinsel auf Papier, 18,4 × 26,5 cm
Auf der Rückseite mit rotem Graphitstift beschriftet: *1913;* Klebezettel, mit Tinte beschriftet: *№ 186 Музейный фонд*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1924 aus dem Staatlichen Museumsfonds, Leningrad
Inv.-Nr. РБ-7738 Abb. S. 116

17 Mädchen mit Blume. 1913
Aquarell, braune Tinte, Tusche, Feder, Pinsel, Graphitstift auf Papier, 20 × 20 cm
Auf der Rückseite mit rotem Graphitstift beschriftet: *1913;* Klebezettel, mit Tinte beschriftet: *№ 187 Музейный фонд*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1924 aus dem Staatlichen Museumsfonds, Leningrad
Inv.-Nr. РБ-7739 Abb. S. 127

18 Stadtbau. 1913
Braune Tinte, Pinsel, Feder, Graphitstift auf Papier, 45 × 68,3 cm
Auf der Rückseite Klebezettel, mit Tinte beschriftet: *№ 189 Музейный фонд*
GRM, Leningrad

12 Кабан. 1912–1913
Бумага, масло, 37,5 × 42,5 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Инв. № P-2917 илл. с. 119

13 Без названия. 1912–1915
Бумага, акварель, 25,5 × 39,5 см
Музей Людвиг, Кёльн
Фонд Л. 1985/4 илл. с. 134

14 Пир королей. 1913
Холст, масло, 175 × 215 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9575 илл. с. 125

15 Перерождение интеллигента. 1913
Бумага, чернила коричневые, перо, кисть, акварель, графитный карандаш, 23,5 × 37,6 см
На обороте красным карандашом: *№ 34;* графитным карандашом: *№ 102*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № P-58234 илл. с. 114

16 Извозчик. 1913
Бумага, чернила коричневые, перо, кисть, 18,4 × 26,5 см
На обороте графитным карандашом: *1913;* наклейка с надписью чернилами: *№ 186 Музейный фонд*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1924 из Государственного музейного фонда, Ленинград
Инв. № РБ-7738 илл. с. 116

17 Девушка с цветком. 1913
Бумага, акварель, чернила коричневые, тушь, перо, кисть, графитный карандаш, 20 × 20 см
На обороте графитным карандашом: *1913;* наклейка с надписью чернилами: *№ 187 Музейный фонд*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1924 из Государственного музейного фонда, Ленинград
Инв. № РБ-7739 илл. с. 127

18 Постройка города. 1913
Бумага, чернила коричневые, кисть, перо, графитный карандаш, 45 × 68,3 см
На обороте наклейка с надписью чернилами:

Eingegangen: 1924 aus dem Staatlichen Museumsfonds, Leningrad
Inv.-Nr. P-35741 Abb. S. 132

19 Hinrichtung (Nach 1905). 1913*
Braune Tinte, Pinsel, Feder, Graphitstift auf Papier, 11,6 × 13,4 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *116;* mit Tinte: *Собственность Е. Н. Глебовой*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58236 Abb. S. 124

* Kříž 1966, S. 13 (»1911–1912«); Filonov 1984, Abb. 44 (»1920–1921«).

20 Hausleute. 1913
Aquarell, Graphitstift, Tusche, Pinsel auf Papier, 16,1 × 16 cm (umrissen)
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 264;* mit Graphitstift: *№ 57*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58235 Abb. S. 144

21 Ohne Titel (Reiter). 1913
Aquarell, Tusche, Feder, Pinsel, Graphitstift auf Papier, 23,8 × 28,8 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 95*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58232 Abb. S. 131

22 Fastnachtswoche. 1913–1914*
Öl auf Leinwand, 79 × 99 cm
Auf der Rückseite mit Öl beschriftet: *кп 1125*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1974 von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9026 Abb. S. 121

* Filonows Verzeichnis: Nr. 31, »Fastnachtswoche und Übergang vom Winter zum Sommer«. 1912–1914.

23 Fischerschoner. 1913–1914
Öl auf Papier auf Leinwand, 106 × 100 cm
Auf dem Keilrahmen mit Bleistift beschriftet: *384-35-4092 Филонов П. Н. Рыбачья шхуна*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9566 Abb. S. 133

24 Kuhmägde. 1914
Öl auf Leinwand, 117 × 152,5 cm

№ 189 Музейный фонд
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1924 из Государственного музейного фонда, Ленинград
Инв. № P-35741 илл. с. 132

19 Казнь (После 1905 года). 1913*
Бумага, чернила коричневые, кисть, перо, графитный карандаш, 11,6 × 13,4 см
На обороте красным карандашом: *116;* чернилами: *Собственность Е. Н. Глебовой*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № P-58236 илл. с. 124

* Kříž 1966, S. 13 (»1911–1912«); Filonov 1984, ill. 44 (»1920–1921«).

20 Дворники. 1913
Бумага, акварель, графитный карандаш, тушь, кисть, 16,1 × 16 см (очерчен)
На обороте красным карандашом: *№ 264; графитным карандашом: 57*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № P-58235 илл. с. 144

21 Без названия (Всадники). 1913
Бумага, акварель, тушь, перо, кисть, графитный карандаш, 23,8 × 28,8 см
На обороте красным карандашом: *№ 95*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № P-58232 илл. с. 131

22 Масленица. 1913–1914*
Холст, масло, 79 × 99 см
На обороте маслом: *кп 1125*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1974 от Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9026 илл. с. 121

* Авт. список: № 31, «Масленица и вывод из зимы в лето». 1912–1914.

23 Рыбачья шхуна. 1913–1914
Бумага на холсте, масло, 106 × 100 см
На подрамнике карандашом: *384-35-4092 Филонов П. Н. Рыбачья шхуна*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9566 илл. с. 133

GRM, Leningrad
Eingegangen: 1926 aus dem Museum für künstlerische Kultur, Leningrad
Inv.-Nr. ЖБ-991 Abb. S. 120

25 Die Magier. 1914
Aquarell, braune Tinte, Tusche, Feder, Pinsel auf Papier, 37 × 39,2 cm
Auf der Rückseite mit Graphitstift beschriftet: *1914;* Klebezettel, mit Tinte beschriftet: *№ 188 Музейный фонд*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1924 aus dem Staatlichen Museumsfonds, Leningrad
Inv.-Nr. P-46387 Abb. S. 135

26 Bauernfamilie (Die Heilige Familie). 1914
Öl auf Leinwand, 159 × 128 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9578 Abb. S. 138

27 Zwei Textseiten aus W. Chlebnikow, »Ausgewählte Gedichte«. 1914
Zwei Lithographien auf einem Blatt, 19,5 × 28,7 cm
GRM, Leningrad Abb. S. 122

28 Illustration »Blumen in einer Vase« und Textseite aus W. Chlebnikow, »Ausgewählte Gedichte«. 1914
Zwei Lithographien auf einem Blatt, 19,5 × 28,7 cm
GRM, Leningrad
Inv.-Nr. Гр-43418 Abb. S. 122

29 Illustrationen »Nacht in Galizien« und »Mann mit Blumen« aus W. Chlebnikow, »Ausgewählte Gedichte«. 1914
Zwei Lithographien auf einem Blatt, 19,5 × 28,7 cm
GRM, Leningrad
Inv.-Nr. Гр-43414 und Гр-43420 Abb. S. 122

30 Illustration »Komposition mit vielen Figuren (Menschen und Pferd)« und Textseite mit Kopfleiste aus W. Chlebnikow, »Ausgewählte Gedichte«. 1914
Zwei Lithographien auf einem Blatt, 19,5 × 28,7 cm
GRM, Leningrad
Inv.-Nr. Гр-43416 und Гр-43417 Abb. S. 122

31 Krieg mit Deutschland. 1914–1915
Öl auf Leinwand, 176 × 156,3 cm
Auf der Rückseite mit Graphitstift eine Figur skizziert

24 Коровницы. 1914
Холст, масло, 117 × 152,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1926 из Музея художественной культуры, Ленинград
Инв. № ЖБ-991 илл. с. 120

25 Волхвы. 1914
Бумага, акварель, чернила коричневые, тушь, перо, кисть, 37 × 39,2 см
На обороте графитным карандашом: *1914;* наклейка с надписью чернилами: *№ 188 Музейный фонд*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1924 из Государственного музейного фонда, Ленинград
Инв. № Р-46387 илл. с. 135

26 Крестьянская семья (Святое семейство). 1914
Холст, масло, 159 × 128 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9578 илл. с. 138

27 Две страницы текста из книги В. Хлебникова «Изборник стихов». 1914
Две литографии на одном листе, 19,5 × 28,7 см
ГРМ, Ленинград илл. с. 122

28 Иллюстрация «Цветы в вазе» и страница текста из книги В. Хлебникова «Изборник стихов». 1914
Две литографии на одном листе, 19,5 × 28,7 см
ГРМ, Ленинград
Инв. № Гр-43418 илл. с. 122

29 Иллюстрации «Ночь в Галиции» и «Мужчина с цветами» из книги В. Хлебникова «Изборник стихов». 1914
Две литографии на одном листе, 19,5 × 28,7 см
ГРМ, Ленинград
Инв. № Гр-43414 и Гр-43420 илл. с. 122

30 Иллюстрация «Многофигурная композиция (люди и конь)» и заставка с текстом из книги В. Хлебникова «Изборник стихов». 1914
Две литографии на одном листе, 19,5 × 28,7 см
ГРМ, Ленинград
Инв. № Гр-43416 и Гр-43417 илл. с. 122

31 Германская война. 1914–1915
Холст, масло, 176 × 156,3 см

GRM, Leningrad
Eingegangen: 1926 aus dem Museum für künstlerische Kultur, Leningrad
Inv.-Nr. ЖБ-987 Abb. S. 142

32 Umwandlung des Menschen.* 1914–1915
Öl auf Leinwand, 116,5 × 154 cm
Auf der Rückseite mit Bleistift von Filonow beschriftet: *начата 17 Іюля* (zweimal wiederholt); ebenda mit Kreide: *4096*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-8911 Abb. S. 130

* Filonows Verzeichnis: Nr. 28, »Umwandlung des Intellektuellen«.

33 Drei am Tisch. 1914–1915
Öl auf Leinwand, 98 × 101 cm
Auf der Rückseite mit Kreide beschriftet: *4093*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-8910 Abb. S. 129

34 Lastfuhrleute. 1915
Aquarell, braune Tinte, Tusche, Feder, Pinsel, Graphitstift auf Papier, 45 × 51,7 cm (ungleichmäßige Ränder)
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1924 aus dem Staatlichen Museumsfonds, Leningrad
Inv.-Nr. Р-58202 Abb. S. 145

35 Ohne Titel (Georg, der Siegreiche).* 1915
Aquarell, Gouache, Tusche, Feder, Pinsel auf Papier, 25,4 × 28,3 cm
Auf der Rückseite mit Graphitstift beschriftet: *1915;* Klebezettel, mit Tinte beschriftet: *№ 185 Музейный фонд*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1926 aus dem Staatlichen Museumsfonds, Leningrad
Inv.-Nr. РБ-7737 Abb. S. 137

* Inventarverzeichnis GRM: »Krieger«; Kat. Filonov 1930: Nr. 80, ohne Titel.

36 Porträt Armand Franzewitsch Azibert mit Sohn. 1915
Öl auf Leinwand, 115 × 83 cm
Auf dem Keilrahmen mit Bleistift beschriftet: *375-3891 Филонов П. Н. Портрет А. Ф. Азибера с сыном*
GRM, Leningrad

На обороте графитным карандашом набросок фигуры
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1926 из Музея художественной культуры, Ленинград
Инв. № ЖБ-987 илл. с. 142

32 Перерождение человека.* 1914–1915
Холст, масло, 116,5 × 154 см
На обороте авторская надпись карандашом: *начата 17 Іюля* (повторена дважды); там же мелом: *4096*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-8911 илл. с. 130

* Авт. список: № 28, «Перерождение интеллигента».

33 Трое за столом. 1914–1915
Холст, масло, 98 × 101 см
На обороте мелом: *4093*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-8910 илл. с. 129

34 Ломовые. 1915
Бумага, акварель, чернила коричневые, тушь, перо, кисть, графитный карандаш, 45 × 51,7 см (края неровные)
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1924 из Государственного музейного фонда, Ленинград
Инв. № Р-58202 илл. с. 145

35 Без названия (Георгий Победоносец).* 1915
Бумага, акварель, гуашь, тушь, перо, кисть, 25,4 × 28,3 см
На обороте красным карандашом: *1915;* наклейка с надписью чернилами: *№ 185 Музейный фонд*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1924 из Государственного музейного фонда, Ленинград
Инв. № РБ-7737 илл. с. 137

* Инвентарная книга ГРМ: «Воин»; Кат. Филонов 1930: № 80, без названия.

36 Портрет Армана Францевича Азибера с сыном. 1915
Холст, масло, 115 × 83 см
На подрамнике карандашом: *375-3891 Филонов П. Н. Портрет А. Ф. Азибера с сыном*
ГРМ, Ленинград

Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9570 Abb. S. 141

37 Frau. 1915
Braune Tinte, Tusche, Pinsel auf Papier, 36 × 36,8 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 50;* mit Graphitstift: *15*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58249 Abb. S. 146

38 Porträt Jewdokija Nikolajewna Glebowa* (1888–1980), geb. Filonowa. 1915
Öl auf Leinwand, 97,5 × 77,5 cm
Auf der Rückseite Papierklebezettel, beschriftet: *Филонов П. Н. Портрет певицы Е. Н. Глебовой. (с выст. Лен. обл. Дома худ.);* mit rotem Stift: *№ 373.*
Auf dem Keilrahmen mit Tusche beschriftet: *8 ш на В., на выставку;* Papierklebezettel, beschriftet (fast verwischt): [Акт] *временного хранения № 364*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9539 Abb. S. 140

* Je. N. Glebowa, die Schwester des Künstlers, Sängerin, Vokalpädagogin, übergab nach dem Tod des Bruders und seiner Frau Je. A. Serebrjakowa im belagerten Leningrad, als sie 1942 evakuiert wurde, P. N. Filonows Werke dem Staatlichen Russischen Museum zur zeitweiligen Aufbewahrung. Nach ihrer Rückkehr bewahrte sie sie sorgsam bei sich auf. 1960 übergab sie Filonows Erbe dem Staatlichen Russischen Museum erneut zur zeitweiligen Aufbewahrung. 1977 schenkte sie dem Museum 300 Gemälde und Graphiken Filonows, und kurz vor ihrem Tod vermachte sie ihm weitere 15 Werke. Gestützt auf Filonows eigenes Verzeichnis, führte Glebowa exakt Buch über die ganze Sammlung. Der von ihr geschaffene Fotokatalog, die ihm vorhergehenden Werkverzeichnisse und das letzte, der Schenkungsurkunde beigelegte Verzeichnis sind wertvolle Dokumente für die Filonow-Forschung.

39 Blumen des Welterblühens. 1915
Aus dem Zyklus »Einführung ins Welterblühen«
Öl auf Leinwand, 154,5 × 117 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1926 aus dem Museum für künstlerische Kultur, Leningrad
Inv.-Nr. ЖБ-990 Abb. S. 139

40 Arbeiter. 1915–1916
Aquarell, braune Tinte, Tusche, Feder auf Papier, 51,8 × 49,6 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 124;* mit Graphitstift: *№ 121*

Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9570 илл. с. 141

37 Женщина. 1915
Бумага, чернила коричневые, тушь, кисть, 36 × 36,8 см
На обороте красным карандашом: *№ 50;* графитным карандашом: *15*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Р-58249 илл. с. 146

38 Портрет Евдокии Николаевны Глебовой* (1888–1980), урожд. Филоновой. 1915
Холст, масло, 97,5 × 77,5 см
На обороте бумажная наклейка с надписью: *Филонов П. Н. Портрет певицы Е. Н. Глебовой (с выст. Лен. обл. Дома худ.);* красным карандашом: *№ 373.* На подрамнике тушью: *8 ш на В., на выставку;* бумажная наклейка с надписью (полустертой): [Акт] *временного хранения № 364*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9539 илл. с. 140

* Е. Н. Глебова, сестра художника, певица, педагог вокала, после смерти брата и его жены Е. А. Серебряковой в блокадном Ленинграде, уезжая в 1942 г. в эвакуацию, передала произведения П. Н. Филонова на временное хранение в ГРМ. По возвращении бережно хранила их у себя. Вторично передала наследие Филонова на временное хранение в ГРМ в 1960 г. В 1977 г. принесла в дар музею 300 произведений живописи и графики Филонова, а незадолго до смерти завещала еще 15 работ. Опираясь на список работ, составленный самим Филоновым, Глебова вела строгий учет всей коллекции. Сделанный ею фотокаталог, предшествующие ему списки произведений и последний список, приложенный к дарственной, являются ценными документами для изучения наследия П. Н. Филонова.

39 Цветы мирового расцвета. 1915
Из цикла «Ввод в мировый расцвет»
Холст, масло, 154,5 × 117 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1926 из Музея художественной культуры, Ленинград
Инв. № ЖБ-990 илл. с. 139

40 Рабочие. 1915–1916
Бумага, акварель, чернила коричневые, тушь, перо, 51,8 × 49,6 см
На обороте красным карандашом: *№ 124;* графитным карандашом: *№ 121*

GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-58254 Abb. S. 147

41 Mutter. 1916
Aquarell, braune Tinte, Tusche, Feder, Pinsel, Graphitstift auf Papier, 50,7 × 52 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift von Filonow beschriftet: *106 (МХК);* mit Graphitstift: *№ 8;* ebenda mit Graphitstift gezeichnet: männliche Figur im Liniengeflecht
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1931 aus dem Museum für künstlerische Kultur, Leningrad
Inv.-Nr. P-58203 Abb. S. 136

42 Komposition. 1916
Öl auf Leinwand, 113 × 154,5 cm
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau
Inv.-Nr. 11965 Abb. S. 143

43 Die Flucht nach Ägypten. 1918
Öl auf Leinwand, 71,1 × 88,9 cm
Sammlung Thomas P. Whitney Abb. S. 149

44 Ochsen (Szene aus dem Leben der Wilden).* 1918
Öl auf Leinwand, 62,5 × 80 cm
Auf der Rückseite oben links mit rotem Stift beschriftet: *№ 135;* oben rechts: *11 июня (29 мая) 1918;* unten rechts gestempelt (unleserlich). Auf dem Keilrahmen mit rotem Stift beschriftet: *№ 315;* unleserliches Zeichen (Monogramm?); Papierklebezettel, beschriftet: *Акт Временного хранения № 364*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1970 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-8579 Abb. S. 148

* Kat. OCh 1921: Nr. 199, »Ochsen«, »Teil der Arbeit der ersten Hälfte 1915 und vom zweiten Drittel 1918 bis 1920«; Kat. Filonov 1930: Nr. 39, »Ochsen«.

45 Formel des Kosmos.* 1918–1919
Öl auf Leinwand, 98 × 71 cm
Auf der Rückseite mit Kreide beschriftet: *4146;* mit Graphitstift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *Работа П. Филонова № Глебова разм. 98 × 71. II-1971*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9594 Abb. S. 151

* Wahrscheinlich ist dieses Gemälde im Kat. OCh 1921 erwähnt als »Kosmos (Analyse der Formel)«; Kat. Filonov 1930: Nr. 40, »Formel des Kosmos«.

ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Р-58254 илл. с. 147

41 Мать. 1916
Бумага, акварель, чернила коричневые, тушь, перо, кисть, графитный карандаш, 50,7 × 52 см
На обороте авторская надпись красным карандашом: *106 (МХК);* графитным карандашом: *№ 8;* там же графитным карандашом рисунок: Мужская фигура в переплетении линий
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1931 из Музея художественной культуры, Ленинград
Инв. № Р-58203 илл. с. 136

42 Композиция. 1916
Холст, масло, 113 × 154,5 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва
илл. с. 143

43 Бегство в Египет. 1918
Холст, масло, 71,1 × 88,9 см
Коллекция Томаса П. Уитни илл. с. 149

44 Волы (Сцена из жизни дикарей).* 1918
Холст, масло, 62,5 × 80 см
На обороте слева вверху красным карандашом: *№ 135;* справа вверху: *11 июня (29 мая) 1918;* справа внизу: штамп (не читается). На подрамнике красным карандашом: *№ 315;* неразборчивый знак (монограмма?); бумажная наклейка с надписью: *Акт Временного хранения № 364*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1970, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-8579 илл. с. 148

* Кат. ОХ 1921: № 199, «Волы», «Часть работы первой половины 1915 г. и со второй трети 1918 по 1920 г.»; Кат. Филонов 1930: № 39, «Волы».

45 Формула Космоса.* 1918–1919
Холст, масло, 98 × 71 см
На обороте мелом: *4146;* графитным карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *Работа П. Филонова № Глебова разм. 98 × 71. II-1971*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9594 илл. с. 151

* Вероятно, именно эта картина упоминается в Кат. ОХ 1921: «Космос (анализ формулы)»; Кат. Филонов 1930: № 40, «Формула Космоса».

46 Weißes Gemälde.* 1919
Aus dem Zyklus »Einführung ins Welterblühen«
Öl auf Leinwand, 72 × 89 cm
Auf der Rückseite im oberen Teil Papierklebezettel, beschriftet: *M.X.K. 100.* Auf dem Keilrahmen in der oberen rechten Ecke Fragment des Klebezettels der Ersten staatlichen freien Kunstausstellung; Klebezettel mit Nummer: *1423;* Klebezettel der Abteilung für bildende Künste des Volkskommissariats für Bildungswesen, beschriftet: *Филонов, Ввод в мировой расцвет;* rechts davon mit blauem Stift: *Приобр. Отд. Изобр. Искус. «Белая картина»;* mit rotem Stift: *100 Р. М. 4079;* mit roter Farbe: *4079а.* (durchgestrichen)
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1926 aus dem Museum für künstlerische Kultur, Leningrad
Inv.-Nr. ЖБ-1419 Abb. S. 150

* Kat. 1919: Nr. 1423, »Einführung ins Welterblühen«.

47 Kopf. 1919–1928
Tusche, Feder, Aquarell auf Papier, 27,2 × 21,4 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *27;* unten: *212;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 261*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14798 Abb. S. 163

48 Formel des Petrograder Proletariats.* 1920–1921
Öl auf Leinwand, 154 × 117 cm
Auf der Rückseite beschriftet: *№ 388 акт 359.* Auf dem Keilrahmen mit Bleistift: *388-4098 Филонов П. Н. Формула петроградского пролетариата*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9567 Abb. S. 155

* In seiner Autobiographie schrieb Filonow: »1922–1923 hat er dem Proletariat zwei Gemälde, ›Formel der Periode 1905–1920 oder Weltallschub durch die Russische Revolution ins Welterblühen‹ und ›Formel des Petrograder Proletariats‹ geschenkt. Bis 1927 standen sie im Revolutionsmuseum mit der Bildseite an der Wand gelehnt. Jetzt befindet sich das erste im Russischen Museum…«; Kat. 1919: Nr. 1206, »Formel des Petrograder Proletariats«; Kat. OCh 1922: Nr. 209, »Formel der Periode 1904 bis Juli 1922. (Der Weltallumschwung durch die russische Revolution ins Welterblühen). Es ist dem Petrograder Proletariat gewidmet und wird dem Petrograder Sowjet als seinem Vertreter geschenkt«; Kat. Filonov 1930: Nr. 144, »Formel des Petrograder Proletariats«, 1920–1921, und Nr. 145, »Formel der Periode 1904–1922«, 1920–1922; Kat. 1932: Nr. 2182, »Formel des Petrograder Proletariats«, 1920–1921.

46 Белая картина.* 1919
Из цикла «Ввод в мировый расцвет»
Холст, масло, 72 × 89 см
На обороте выше середины бумажная наклейка с надписью: *М. X. К. 100.* На подрамнике в левом верхнем углу обрывок наклейки Первой государственой свободной выставки произведений искусства; наклейка с номером: *1423;* наклейка Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения с надписью: *Филонов. Ввод в мировой расцвет;* правее синим карандашом: *Приобр. Отд. Изобр. Искус. «Белая картина»;* красным карандашом: *100 Р. М. 4079;* красной краской: *4079а.* (перечеркнуто)
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1926 из Музея художественной культуры, Ленинград
Инв. № ЖБ-1419 илл. с. 150

* Кат. 1919: № 1423, «Ввод в мировый расцвет».

47 Голова. 1919–1928
Бумага, тушь, перо, акварель, 27,2 × 21,4 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *27;* внизу: *212;* в центре красным карандашом: *№ 261*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14798 илл. с. 163

48 Формула петроградского пролетариата.* 1920–1921
Холст, масло, 154 × 117 см
На обороте: *№ 388 акт 359.* На подрамнике карандашом: *388-4098 Филонов П. Н. Формула петроградского пролетариата*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9567 илл. с. 155

* В «Автобиографии» П. Н. Филонов писал: «В 22–23 гг. он принес в дар Пролетариату две картины „Формула периода 1905–20 гг. или вселенский сдвиг через Русскую революцию в Мировой расцвет“ и „Формула петроградского пролетариата“. Они до 27 г. стояли лицом к стене в музее Революции. Сейчас первая из них в Русском музее…»; Кат. 1919: № 1206, «Формула петроградского пролетариата»; Кат. ОХ 1922: № 209, «Формула периода 1904 г. по июль 1922. (Вселенский сдвиг через русскую революцию в мировой расцвет). Посвящается Петроградскому Пролетариату и приносится ему в дар в лице Петроградского Совета»; Кат. Филонов 1930: № 44, «Формула петроградского пролетариата», 1920–1921, и № 45, «Формула периода 1904–1922», 1920–1922; Кат. 1932: № 2182, «Формула петроградского пролетариата», 1920–1921.

Aus den angeführten Quellen folgt, daß es zwei Werke gab. Das eine wird in der Sammlung des Russischen Museums aufbewahrt, der Standort des zweiten ist nicht bekannt. Das ausgestellte Werk ist entsprechend dem Verzeichnis betitelt, das Je. N. Glebowa anläßlich der Schenkung der Werke Filonows an das Russische Museum angefertigt hat.

49 Formel des Weltalls. 1920–1922
Aquarell auf Papier, 35,6 × 22,2 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift ein Tierchen skizziert; ebenda beschriftet: *30;* rechts: *№ 229;* unten links: *199;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 144*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14807 Abb. S. 159

50 Formel des Weltalls. 1920–1928
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 21,6 × 24,7 cm
Auf der Rückseite unten links mit Graphitstift beschriftet: *196, 33, 228;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 113*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-14847 Abb. S. 161

51 Oktober (Landschaft, Formel).* 1921
Öl auf Furnierholz, 47 × 40,5 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 343, № 24;* mit Graphitstift: *№ 24, 27*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9579 Abb. S. 157

* Kat. OCh 1921: Nr. 195, »Oktober (Landschaft, Formel)«; Kat. Filonov 1930: Nr. 46, »Landschaft (Oktober)«; Kat. 1967: Nr. 45, »Landschaft (Oktober)«. Unter dieser Nummer wurde irrtümlicherweise das Gemälde »Sieg über die Ewigkeit« abgebildet.

52 Petrograder Nacht (Banditen). 1922
Tusche, Feder, Aquarell, Graphitstift auf Papier, 25,2 × 24,1 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *15, 195;* unten: *165;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 80*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14809 Abb. S. 160

53 Lebendiger Kopf.* 1923
Öl auf Leinwand, 85 × 78 cm

Из приведенных источников следует, что существовало два произведения. Одно представлено в собрании Русского музея, местонахождение другого неизвестно. Название экспонируемого произведения дано по списку, составленному Е. Н. Глебовой при передаче работ П. Н. Филонова в дар Русскому музею.

49 Формула вселенной. 1920–1922
Бумага, акварель, 35,6 × 22,2 см
На обороте слева вверху графитным карандашом набросок зверька; там же: *30;* справа: *№ 229;* слева внизу: *199;* в центре красным карандашом: *№ 144*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14807 илл. с. 159

50 Формула вселенной. 1920–1928
Бумага, акварель, тушь, перо, 21,6 × 24,7 см
На обороте слева внизу графитным карандашом: *196, 33, 228;* в центре красным карандашом: *№ 113*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14847 илл. с. 161

51 Октябрь (Пейзаж, формула).* 1921
Фанера, масло, 47 × 40,5 см
На обороте красным карандашом: *№ 343, № 24;* графитным карандашом: *№ 24, 27*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9579 илл. с. 157

* Кат. ОХ 1921: № 195, «Октябрь (Пейзаж, формула)»; Кат. Филонов 1930: № 46, «Пейзаж (Октябрь)»; Кат. 1967: № 45, «Пейзаж (Октябрь)». Под этим номером ошибочно воспроизведена картина «Победа над вечностью».

52 Петроградская ночь (Налетчики). 1922
Бумага, тушь, перо, акварель, графитный карандаш, 25,2 × 24,1 см
На обороте слева внизу графитным карандашом: *15, 195;* внизу: *165;* в центре красным карандашом: *№ 80*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14809 илл. с. 160

53 Живая голова.* 1923
Холст, масло, 85 × 78 см
На подрамнике карандашом: *393-457 I Филонов П. Н. Живая голова*

Auf dem Keilrahmen mit Bleistift beschriftet:
393-457 I Филонов П. Н. Живая голова
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9576 Abb. S. 173

* Wahrscheinlich ist dieses Gemälde im Kat. ACh 1923 erwähnt als Nr. 1205, »Der Kopf im Dasein, Prozeß des Werdens«.

54 Köpfe. 1923
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 15,6 × 10,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *78, 194;* unten links: *161;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 142*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14706 Abb. S. 188

55 Junger Mann und Mädchen. 1923
Tusche, Feder, Aquarell, Graphitstift auf Papier, 24,3 × 14,3 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *46;* unten: *207;* unten rechts: *№ 75;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 258*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14688 Abb. S. 189

56 Formel der modernen Pädagogik der bildenden Künste. 1923
Tusche, Feder, Pinsel auf Papier, 17,5 × 20 cm
Auf der Rückseite unten links mit Graphitstift beschriftet: *117, 138;* rechts: *№ 103;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 116*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14672 Abb. S. 168

57 Ohne Titel. 1923
Öl auf Leinwand, 79 × 99 cm
Auf der Rückseite mit Kreide beschriftet: *378*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1974 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9025 Abb. S. 174

58 Wolfsjunges. 1923–1924
Tusche, Feder auf Papier, 24,6 × 23,8 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *5;* unten rechts: *№ 83*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14808 Abb. S. 166

ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9576 илл. с. 173

* Вероятно, именно эта картина упоминается в каталоге Академии художеств (1923), № 1205, «Голова в бытии, процесс становления».

54 Головы. 1923
Бумага, акварель, тушь, перо, 15,6 × 10,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *78, 194;* слева внизу: *161;* в центре красным карандашом: *№ 142*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14706 илл. с. 188

55 Юноша и девушка. 1923
Бумага, тушь, перо, акварель, графитный карандаш, 24,3 × 14,3 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *32, 197;* слева внизу: *210;* в центре красным карандашом: *№ 145*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14826 илл. с. 189

56 Формула современной педагогики ИЗО. 1923
Бумага, тушь, перо, кисть, 17,5 × 20 см
На обороте слева внизу графитным карандашом: *117, 138;* справа: *№ 103;* в центре красным карандашом: *№ 116*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14672 илл. с. 168

57 Без названия. 1923
Холст, масло, 79 × 99 см
На обороте мелом: *378*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1974 от Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9025 илл. с. 174

58 Волчонок. 1923–1924
Бумага, тушь, перо, 24,6 × 23,8 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *5;* справа внизу: *№ 83*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14808 илл. с. 166

59 Без названия (Люди и звери). 1923–1924
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш,

59 Ohne Titel (Menschen und Tiere). 1923–1924
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier,
19,8 × 25,4 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *№ 33;* unten: *172;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 169*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14679 Abb. S. 212

60 Porträt M. N. Filonowa, Schwester des Künstlers. 1923–1924
Aquarell, Graphitstift auf Papier, 22,2 × 17,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *25;* rechts: *№ 108;* unten links: *197;* rechts mit rotem Stift: *314*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14703

61 Amtsbezirksexekutivkomitee. 1923–1927
Aquarell, Tintenstift auf Papier, 17,2 × 10,7 cm
Auf der Rückseite oben mit Graphitstift beschriftet: *55, 23, № 232;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 269*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14642 Abb. S. 188

62 Formel der Intervention. 1924
Tusche, Feder auf Papier, 30,2 × 21,6 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *8;* unten rechts: *№ 71;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 62*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14819 Abb. S. 180

63 Kopf. 1924
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 22,7 × 28,7 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *27;* unten links: *185;* rechts: *№ 55;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 33*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14823 Abb. S. 170

64 Kopf. 1924
Öl und Gouache auf Papier, 49,2 × 39,2 cm
Museum Ludwig, Köln
Dep. Slg. L. 1985/7 Abb. S. 175

19,8 × 25,4 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *№ 33;* внизу: *172;* в центре красным карандашом: *№ 169*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14679 илл. с. 212

60 Портрет М. Н. Филоновой, сестры художника. 1923–1924
Бумага, акварель, графитный карандаш,
22,2 × 17,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *25;* справа: *№ 108;* слева внизу: *197;* справа красным карандашом: *314*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14703

61 Волисполком. 1923–1927
Бумага, акварель, химический карандаш,
17,2 × 10,7 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *55, 23, № 232;* в центре красным карандашом: *№ 269*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14642 илл. с. 188

62 Формула интервенции. 1924
Бумага, тушь, перо, 30,2 × 21,6 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *8;* справа внизу: *№ 71;* в центре красным карандашом: *№ 62*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14819 илл. с. 180

63 Голова. 1924
Бумага, акварель, тушь, перо, 22,7 × 28,7 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *27;* слева внизу: *185;* справа: *№ 55;* в центре красным карандашом: *№ 33*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14823 илл. с. 170

64 Голова. 1924
Бумага, масло, гуашь, 49,2 × 39,2 см
Музей Людвиг, Кёльн
Фонд Л. 1985/7 илл. с. 175

65 Ohne Titel (Applikation). 1924
Tusche, Feder, Graphitstift, Applikation auf Papier, 18,2 × 20 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *118;* unten: *193;* unten rechts: *№ 161;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 254*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14837 Abb. S. 169

66 Köpfe. 1924
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 44,3 × 42,5 cm
Auf der Rückseite unten links mit Graphitstift beschriftet: *1924 г. начал 2. 25 мая. окончил 5 июня.;* oben links: *24;* unten links: *236;* rechts: *№ 47;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 7*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14838 Abb. S. 158

67 Kopf. 1924
Tusche auf Papier
43,6 × 43 cm
Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau
Inv.-Nr. PC-4979 Abb. S. 172

68 Schnitt durch die Erde. 1924
Tusche, Feder, Tintenstift auf Papier, 18,1 × 16,4 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *71, № 87;* unten links: *№ 87;* oben rechts: *21;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 255*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14649 Abb. S. 160

69 Kopf. Um 1924
Tusche, Feder, Aquarell auf Papier, 21,4 × 14,8 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *109;* oben rechts auf Klebezettel: *19;* unten rechts: *№ 149;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 58*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1980
Inv.-Nr. Pc-11230 Abb. S. 193

70 Formel der Bourgeoisie. 1924–1925
Tusche, Feder auf Papier, 30,5 × 29,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *17;* unten links: *188;* rechts: *№ 81;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 230*
GRM, Leningrad

65 Без названия (Аппликация). 1924
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, аппликация, 18,2 × 20 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *118;* внизу: *193;* справа внизу: *№ 161;* в центре красным карандашом: *№ 254*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14837 илл. с. 169

66 Головы. 1924
Бумага, акварель, тушь, перо, 44,3 × 42,5 см
На обороте справа внизу графитным карандашом: *1924 г. начал 2. 25 мая. окончил 5 июня.;* слева вверху: *24;* слева внизу: *236;* справа: *№ 47;* в центре красным карандашом: *№ 7*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14838 илл. с. 158

67 Голова. 1924
Бумага, тушь, 43,6 × 43 см
Государственная Третьяковская галерея, Москва
Инв. № РС-4979 илл. с. 172

68 Разрез земли. 1924
Бумага, тушь, перо, химический карандаш, 18,1 × 16,4 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *71, № 87;* слева внизу: *№ 87;* справа вверху: *21;* в центре красным карандашом: *№ 255*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14649 илл. с. 160

69 Голова. Около 1924
Бумага, тушь, перо, акварель, 21,4 × 14,8 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *109;* справа вверху на наклейке: *19;* справа внизу: *№ 149;* в центре красным карандашом: *№ 58*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1980
Инв. № Рс-11230 илл. с. 193

70 Формула буржуазии. 1924–1925
Бумага, перо, тушь, 30,5 × 29,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *17;* слева внизу: *188;* справа: *№ 81;* в центре красным карандашом: *№ 230*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14805 илл. с. 166

Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14805 Abb. S. 166

71 Mutter. 1924–1925
Aquarell auf Papier auf Karton, 9,4 × 6,2 cm
Auf der Rückseite unten links mit Graphitstift beschriftet: *152;* rechts: *№ 68;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 287*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14674

72 Pferde (Pferdeköpfe). 1924–1925
Tusche, Aquarell, Graphitstift, Feder, Tintenstift auf Papier, 21,5 × 12,7 cm
Auf der Rückseite oben mit Graphitstift beschriftet: *59, № 79, 49;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 259*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14256 Abb. S. 194

73 Umführungskanal. 1924–1925
Tusche, Pinsel, Graphitstift auf Papier, 46 × 59 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *18;* unten links: *182;* rechts: *№ 44;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 327*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14845 Abb. S. 196

74 Februarrevolution. 1924–1926
Tusche, Feder, Aquarell, Tintenstift auf Papier, 21,8 × 25,8 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *45;* unten: *175;* unten rechts: *№ 132;* in der Mitte, auf Klebezettel, mit rotem Stift: *67*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14684 Abb. S. 171

75 Stadt. 1924–1928
Tusche, Feder, Aquarell auf Papier, 22,3 × 19,7 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *9;* rechts: *№ 228;* unten links: *232;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 66*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14818 Abb. S. 192

76 Mensch. 1925
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 43,2 × 48 cm

71 Мать. 1924–1925
Бумага на картоне, акварель, 9,4 × 6,2 см
На обороте слева внизу графитным карандашом: *152;* справа: *№ 68;* в центре красным карандашом: *№ 287*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14674

72 Лошади (Головы лошадей). 1924–1925
Бумага, тушь, акварель, графитный карандаш, перо, химический карандаш, 21,5 × 12,7 см
На обороте вверху графитным карандашом: *59, № 79, 49;* в центре красным карандашом: *№ 259*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14256 илл. с. 194

73 Обводный канал. 1924–1925
Бумага, тушь, кисть, графитный карандаш, 46 × 59 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *18;* слева внизу: *182;* справа: *№ 44;* в центре красным карандашом: *№ 327*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14845 илл. с. 196

74 Февральская революция. 1924–1926
Бумага, тушь, перо, акварель, химический карандаш, 21,8 × 25,8 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *45;* внизу: *175;* справа внизу: *№ 132;* в центре, на наклейке, красным карандашом: *67*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14684 илл. с. 171

75 Город. 1924–1928
Бумага, тушь, перо, акварель, 22,3 × 19,7 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *9;* справа: *№ 228;* слева внизу: *232;* в центре красным карандашом: *№ 66*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14818 илл. с. 192

76 Человек. 1925
Бумага, акварель, тушь, перо, 43,2 × 48 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *7; Артур Моррисон;* справа: *№ 202;* слева внизу:

Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *7; Артур Моррисон;* rechts: *№ 202;* unten links: *239;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 38*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14835 Abb. S. 195

77 Der Mensch in der Welt. 1925
Öl auf Papier auf Leinwand, 107 × 71,5 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1970 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-8577 Abb. S. 185

78 Formel des Imperialismus. 1925
Öl auf Papier, 69,2 × 38,2 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 156;* mit Graphitstift: *№ 25;* oben von Filonow mit Graphitstift beschriftet: *начата 1925 г. 24 апреля;* unten Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов. № 156, разм. 70 × 38.5 II-1971. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9607 Abb. S. 179

79 Die ersten Sowjets. 1925
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 21,8 × 23,6 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *16;* unten: *№ 144, 158;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 49*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14810 Abb. S. 187

80 Hunger. 1925
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 25,1 × 13,4 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *26;* unten: *181;* unten rechts: *№ 151;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 133*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14685 Abb. S. 186

81 Maler (Selbstporträt). 1925
Tusche, Graphitstift auf Papier, 10,2 × 7,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *55;* unten rechts: *№ 138;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 295*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14249

239; в центре красным карандашом: *№ 38*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14835 илл. с. 195

77 Человек в мире. 1925
Бумага, холст, масло, 107 × 71,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-8577 илл. с. 185

78 Формула империализма. 1925
Бумага, масло, 69,2 × 38,2 см
На обороте красным карандашом: *№ 156;* графитным карандашом: *№ 25;* вверху авторская надпись графитным карандашом: *начата 1925 г. 24 апреля;* внизу бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов. № 156, разм. 70 × 38,5 II-1971. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9607 илл. с. 179

79 Первые советы. 1925
Бумага, акварель, тушь, перо, 21,8 × 23,6 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *16;* внизу: *№ 144, 158;* в центре красным карандашом: *№ 49*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14810 илл. с. 187

80 Голод. 1925
Бумага, акварель, тушь, перо, 25,1 × 13,4 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *26;* внизу: *181;* справа внизу: *№ 151;* в центре красным карандашом: *№ 133*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14685 илл. с. 186

81 Живописец (Автопортрет). 1925
Бумага, тушь, графитный карандаш, 10,2 × 7,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *55;* справа внизу: *№ 138;* в центре красным карандашом: *№ 295*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14249

82 Две головы. 1925*
Бумага, масло, 58 × 54 см

82 Zwei Köpfe. 1925*
Öl auf Papier, 58 × 54 cm
Oben rechts beschriftet: *Нач. 26 марта 1925 г.* Auf der Rückseite mit rotem Stift: *№ 20, № 14*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9583 Abb. S. 184

* Wahrscheinlich ist dieses Gemälde im Kat. Filonov 1930 erwähnt als Nr. 55, »Matrosen vom Asowschen Meer«; Kat. 1967: Nr. 44, 1920.

83 Der Mensch in der Welt. 1925
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 29,5 × 22,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *14;* unten links: *198;* rechts: *139;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 109*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14806 Abb. S. 182

84 Köpfe. Ziffern. 1925
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 20,3 × 17,4 cm
Auf der Rückseite oben mit Graphitstift beschriftet: *Ляпину действовать остро-выявл. формой;* oben links: *130;* unten rechts: *№ 143;* tiefer: *146;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 35*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14675 Abb. S. 191

85 Kopf. 1925
Tusche, Feder, Aquarell auf Papier, 26,7 × 20,3 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *10;* unten links: *190;* rechts: *№ 147;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 129*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14829 Abb. S. 165

86 Tier (Wolfsjunges). 1925
Öl auf Papier, 71 × 69 cm
Auf der Rückseite von Filonow mit Tusche beschriftet: *начал 9 мая 1925 г.;* ebenda mit rotem Stift: *№ 322;* mit Tinte: *22;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов. № 322 a, разм. 69 × 66. II-1971 Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9604 Abb. S. 167

87 Erfinderischer Bursche. 1925
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 29,5 × 21,5 cm

Справа вверху: *Нач. 26 марта 1925 г.* На обороте красным карандашом: *№ 20, № 14*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9583 илл. с. 184

* Вероятно, именно эта картина упоминается в Кат. Филонов 1930: № 55, «Матросы с Азовского моря»; Кат. 1967: № 44, 1920.

83 Человек в мире. 1925
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, 29,5 × 22,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *14;* слева внизу: *198;* справа: *139;* в центре красным карандашом: *№ 109*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14806 илл. с. 182

84 Головы. Цифры. 1925
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, 20,3 × 17,4 см
На обороте вверху графитным карандашом: *Ляпину действовать остро-выявл. формой;* слева вверху: *130;* справа вверху: *№ 143;* ниже: *146;* в центре красным карандашом: *№ 35*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14675 илл. с. 191

85 Голова. 1925
Бумага, тушь, перо, акварель, 26,7 × 20,3 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *10;* слева внизу: *190;* справа: *№ 147;* в центре красным карандашом: *№ 129*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14829 илл. с. 165

86 Зверь (Волчонок). 1925
Бумага, масло, 71 × 69 см
На обороте авторская надпись тушью: *начал 9 мая 1925 г.;* там же красным карандашом: *№ 322;* чернилами: *22;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов. № 322 а, разм. 69 х 66. II-1971. Глебова.*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9604 илл. с. 167

87 Шкет-изобретатель. 1925
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш,

Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *6;* unten: *178;* unten rechts: *№ 69;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 112*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14844 Abb. S. 183

88 Burschen. 1925–1926
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 29 × 22 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *12;* unten links: *201;* rechts: *№ 70;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 236*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14687 Abb. S. 189

89 Mechaniker. 1925–1926
Tusche, Feder, Aquarell, Tinte, Graphitstift auf Papier, 23,5 × 35,7 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *31;* links: *200;* unten links: *215;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 139*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14802 Abb. S. 190

90 Tiere. 1925–1926
Öl auf Karton, 36 × 44 cm
Auf der Rückseite mit Graphitstift beschriftet: *№ 158-25*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9584 Abb. S. 178

91 Ohne Titel (Kopf). 1926
Aquarell, Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 30 × 21,8 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *32, 197;* unten links: *210;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 145*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14826 Abb. S. 164

92 Kolonialpolitik. 1926
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 29 × 47,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *8;* rechts: *№ 216;* unten links: *186;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 36*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14831 Abb. S. 181

29,5 × 21,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *6;* внизу: *178;* справа внизу: *№ 69;* в центре красным карандашом: *№ 112*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14844 илл. с. 183

88 Шкеты. 1925–1926
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, 29 × 22 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *12;* слева внизу: *201;* справа: *№ 70;* в центре красным карандашом: *№ 236*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14687 илл. с. 189

89 Механик. 1925–1926
Бумага, тушь, перо, акварель, чернила, графитный карандаш, 23,5 × 35,7 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *31;* слева: *200;* слева внизу: *215;* в центре красным карандашом: *№ 139*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14802 илл. с. 190

90 Животные. 1925–1926
Картон, масло, 36 × 44 см
На обороте графитным карандашом: *№ 158-25*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9584 илл. с. 178

91 Без названия (Голова). 1926
Бумага, акварель, тушь, перо, графитный карандаш, 30 × 21,8 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *32, 197;* слева внизу: *210;* в центре красным карандашом: *№ 145*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14826 илл. с. 164

92 Колониальная политика. 1926
Бумага, акварель, тушь, перо, 29 ° 47,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *8;* справа: *№ 216;* слева внизу: *186;* в центре красным карандашом: *№ 36*
ГРМ, Ленинград

93 Ohne Titel (Ungegenständliche Komposition). 1927–1929
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 44,8 × 61,9 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *245;* rechts: *4;* unten rechts: *№ 211;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 65*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14822 Abb. S. 205

94 Komposition. 1928–1929 (?)
Öl auf Leinwand, 71 × 83 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 13. Не окончена;* mit Tinte: *№ 9;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *Работа П. Филонова. № 13. Разм. 83 × 71. февр. 1971 г. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9591 Abb. S. 203

95 Das Narwa-Tor. 1929
Öl auf Papier, 88 × 62 cm
Auf der Rückseite von Filonow mit Bleistift beschriftet: *начата 16 марта 1929 г.;* mit rotem Stift: *№ 157;* mit Graphitstift: *31;* mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift: *Работа П. Филонова Разм* (durchgestrichen) *157 Глебова февр. 1971. Разм. 88–62*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9612 Abb. S. 202

96 Ohne Titel (Komposition mit vielen Figuren). 20er Jahre
Tusche, Feder auf Papier, 21,7 × 18,5 cm
Auf der Rückseite unten rechts mit Tinte beschriftet: *ветер утром в 3 ч. 58 м.;* oben: *226;* unten rechts: *31;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 178*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14708 Abb. S. 214

97 Komposition mit vielen Figuren. 20er Jahre
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 34,8 × 33 cm
Auf der Rückseite mit Graphitstift Kompositions- und Figurenskizzen, Beschriftungen; links oben: *29;* links unten: *211;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 229*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14797 Abb. S. 206

Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14831 илл. с. 181

93 Без названия (Беспредметная композиция). 1927–1929
Бумага, акварель, тушь, перо, 44,8 × 61,9 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *245;* справа: *4;* справа внизу: *№ 211;* в центре красным карандашом: *№ 65*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14822 илл. с. 205

94 Композиция. 1928–1929 (?)
Холст, масло, 71 × 83 см
На обороте красным карандашом: *№ 13. Не окончена;* чернилами: *№ 9;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *Работа П. Филонова. № 13. Разм. 83* × 71. февр. 1971 г. Глебова
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9591 илл. с. 203

95 Нарвские ворота. 1929
Бумага, масло, 88 × 62 см
На обороте авторская надпись карандашом: *начата 16 марта 1929 г.;* красным карандашом: *№ 157;* графитным карандашом: *31;* карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *Работа П. Филонова Разм* (зачеркнуто) *157 Глебова февр. 1971. Разм. 88–62*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9612 илл. с. 202

96 Без названия (Многофигурная композиция). 1920-е
Бумага, тушь, перо, 21,7 × 18,5 см
На обороте справа внизу чернилами: *ветер утром в 3 ч. 58 м.;* вверху: *226;* справа внизу: *31;* в центре красным карандашом: *№ 178*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14708 илл. с. 214

97 Многофигурная композиция. 1920-е
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, 34,8 × 33 см
На обороте красным карандашом наброски композиций, фигур, надписи; слева вверху: *29;* слева внизу: *211;* в центре красным карандашом: *№ 229*
ГРМ, Ленинград

98 Die Protestierenden. 20er Jahre
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 18,3 × 19,9 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *38;* unten links: *191;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 171*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14707 Abb. S. 210

99 Ohne Titel (Menschen). 20er Jahre
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 19,8 × 26,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *34;* unten links: *159;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 262*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14843 Abb. S. 208

100 Ungegenständliche Komposition. 20er Jahre
Tusche, Feder, Pinsel auf Papier, 46 × 43 cm
Auf der Rückseite unten links mit Graphitstift beschriftet: *238;* rechts: *№ 46;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 72*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14839 Abb. S. 154

101 Ohne Titel (Köpfe, Stiefel und Fisch). 20er Jahre
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 22 × 23,3 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *29;* unten: *200;* rechts: *192;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 127*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. P-14686 Abb. S. 177

102 Das Abendmahl. 20er Jahre
Aquarell, Tusche, Pinsel auf Papier, 16 × 49,1 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *9;* im Zentrum: *3 м × 1 метр;* unten links: *169;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 26*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-14832 Abb. S. 168

103 Geometrische Konstruktion. 20er Jahre
Aquarell auf Papier, 16,1 × 27,3 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *34;* rechts: *№ 237;* unten links: *213;* oben mit rotem Stift: *№ 59*
GRM, Leningrad

Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14797 илл. с. 206

98 Протестующие. 1920-е
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, 18,3 × 19,9 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *38;* слева внизу: *191;* в центре красным карандашом: *№ 171*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14707 илл. с. 210

99 Без названия (Люди). 1920-е
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, 19,8 × 26,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *34;* слева внизу: *159;* в центре красным карандашом: *№ 262*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14843 илл. с. 208

100 Беспредметная композиция. 1920-е
Бумага, тушь, перо, кисть, 46 × 43 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *238;* справа: *№ 46;* в центре красным карандашом: *№ 72*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14839 илл. с. 154

101 Без названия (Головы, сапог и рыба). 1920-е
Бумага, акварель, тушь, перо, 22 × 23,3 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *29;* внизу: *200;* справа: *192;* в центре красным карандашом: *№ 127*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14686 илл. с. 177

102 Тайная вечеря. 1920-е
Бумага, акварель, тушь, кисть, 16 × 49,1 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *9;* в центре: *3 м × 1 метр;* слева внизу: *169;* в центре красным карандашом: *№ 26*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14832 илл. с. 168

103 Геометрическое построение. 1920-е
Бумага, акварель, 16,1 × 27,3 см

Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14801 Abb. S. 156

104 Ohne Titel (Fünf Köpfe). 20er Jahre
Tusche, Feder, Graphitstift auf Papier, 27 × 26,4 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *30;* unten links: *189;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 330*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14820 Abb. S. 200

105 Ohne Titel (Köpfe). 20er Jahre
Tusche, Feder, Aquarell auf Papier, 29,4 × 27,4 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *20;* unten: *202;* oben rechts: *№ 80;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 332*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14830 Abb. S. 176

106 Formel der Revolution. 20er Jahre
Aquarell auf Papier, 73 × 84,3 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1931
Inv.-Nr. РсБ-452 Abb. S. 152

107 Zwei Köpfe. 20er Jahre
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 32,5 × 47 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *10;* unten links: *187;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 329*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14834 Abb. S. 162

108 Komposition (Kosmos?). 20er Jahre
Öl auf Leinwand, 186 × 186 cm
Auf dem Keilrahmen mit Bleistift beschriftet: *393-4574 Филонов П. Н. Композиция*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9571 Abb. S. 153

109 Kopf. 1930
Öl auf Papier, 37,5 × 41 cm
Auf der Rückseite mit Bleistift Kopfskizzen; mit rotem Stift beschriftet: *№ 150;* mit Tinte: *15;* darüber unleserliche Beschriftung; Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов № 150, разм. 41 × 37,5, II-1971 г. Глебова*

На обороте слева вверху графитным карандашом: *34;* справа: *№ 237;* слева внизу: *213;* вверху красным карандашом: *№ 59*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14801 илл. с. 156

104 Без названия (Пять голов). 1920-е
Бумага, тушь, перо, графитный карандаш, 27 × 26,4 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *30;* слева внизу: *189;* в центре красным карандашом: *№ 330*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14820 илл. с. 200

105 Без названия (Головы). 1920-е
Бумага, тушь, перо, акварель, 29,4 × 27,4 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *20;* внизу: *202;* справа вверху: *№ 80;* в центре красным карандашом: *№ 332*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14830 илл. с. 176

106 Формула революции. 1920-е
Бумага, акварель, 73 × 84,3 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1931
Инв. № РсБ-452 илл. с. 152

107 Две головы. 1920-е
Бумага, акварель, тушь, перо, 32,5 × 47 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *10;* слева внизу: *187;* в центре красным карандашом: *№ 329*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14834 илл. с. 162

108 Композиция (Космос?). 1920-е
Холст, масло, 186 × 186 см
На подрамнике карандашом: *393-4574 Филонов П. Н. Композиция*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9571 илл. с. 153

109 Голова. 1930
Бумага, масло, 37,5 × 41 см
На обороте карандашом наброски голов; красным

GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9597 Abb. S. 216

110 Tiere. 1930
Öl auf Papier, 67,5 × 91 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 40;* mit Graphitstift: *10 хх; юбил. в-ка 1535;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов № 40. Разм. 91 × 68 II-1971 г. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9611 Abb. S. 197

111 GOELRO. Skizze. 1930
Aquarell auf Papier, 44,5 × 35,5 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *11;* unten links: *214;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 8/А*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14825 Abb. S. 199

112 Menschen. 1930
Öl auf Leinwand, 97 × 72,5 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 163;* mit Tinte: *№ 4;* mit Graphitstift in Je. N. Glebowas Handschrift: *Работа П. Н. Филонова № 163. Глебова. Разм. 72 × 97 февр. 1971 г.*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9587 Abb. S. 204

113 Kolchosbauer. 1931
Öl auf Leinwand, 69,5 × 53 cm
Auf der Rückseite von Filonow mit Graphitstift beschriftet: *начал 20 сент. 1931 г.;* mit rotem Stift: *№ 337;* Stempel: *7 МОПР*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9585 Abb. S. 209

114 Porträt N. N. Glebow-Putilowski. 1935–1936
Aquarell, Tusche, Feder auf Papier, 59 × 46 cm
Auf der Rückseite oben links mit Graphitstift beschriftet: *19;* unten links: *19, 247;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 331*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Рс-14821 Abb. S. 198

карандашом: *№ 150;* чернилами: *15;* выше неразборчивая надпись; бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов № 150, разм. 41 × 37,5 II-1971 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9597 илл. с. 216

110 Животные. 1930
Бумага, масло, 67,5 × 91 см
На обороте красным карандашом: *№ 40;* графитным карандашом: *10 хх; юбл. в-ка 1535;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов № 40. Разм. 91 × 68 II-1971 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9611 илл. с. 197

111 ГОЭЛРО. Эскиз. 1930
Бумага, акварель, 44,5 × 35,5 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *11;* слева внизу: *214;* в центре красным карандашом: *№ 8/А*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14825 илл. с. 199

112 Люди. 1930
Холст, масло, 97 × 72,5 см
На обороте красным карандашом: *№ 163;* чернилами: *№ 4;* графитным карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *Работа П. Н. Филонова № 163. Глебова. Разм. 72 × 97 февр. 1971 г.*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9587 илл. с. 204

113 Колхозник. 1931
Холст, масло, 69,5 × 53 см
На обороте авторская надпись графитным карандашом: *начал 20 сент. 1931 г.;* красным карандашом: *№ 337;* штамп: *7 МОПР*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9585 илл. с. 209

114 Портрет Н. Н. Глебова-Путиловского. 1935–1936
Бумага, акварель, тушь, перо, 59 × 46 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *19;* слева внизу: *19, 247;* в центре красным карандашом: *№ 331*

115 Zwei männliche Figuren. 1938
Öl auf Papier, 82 × 69 cm
Unten links auf der Kante von Filonow mit Graphitstift beschriftet: *21 ноября 1938 г;* rechts mit rotem Stift: *Неокончено.* Auf der Rückseite mit rotem Stift: *№ 10;* mit Graphitstift: *34;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов. № 10. Разм. 81 × 63 II-1971. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9615 Abb. S. 213

116 Komposition (Überfall). 1938 (?)
Öl auf Papier, 71 × 86,8 cm
Auf der Rückseite Papierklebezettel, mit Graphitstift beschriftet: *№ 392;* Papierklebezettel, mit Tinte beschriftet: *Акт временного хранения № 359;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов Разм. 87 × 71 № 392 II-1971 г. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9603 Abb. S. 215

117 Nach dem Überfall. 1938 (?)
Öl auf Papier, 82 × 69 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 338;* mit Graphitstift: *33;* Papierklebezettel, in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов. № 338. Разм. 82 × 69 II-1971 г. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9614 Abb. S. 211

118 Kopf. 30er Jahre (?)
Öl auf Papier, 74 × 64 cm
Oben rechts auf der Kante von Filonow beschriftet: *5 июня. 22 июня.* Auf der Rückseite mit rotem Stift: *№ 335;* mit Graphitstift: *36;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *П. Филонов. № 335. Разм. 74 × 64 II-1970 г. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9617 Abb. S. 217

119 Arbeiter mit Schirmmütze. 30er Jahre (?)
Öl auf Karton, 58,5 × 37,5 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 23;* mit Tinte: *18;* mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift: *П. Филонов № 23. Разм. 59 × 37. II-1970. Глебова*

ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Рс-14821 илл. с. 198

115 Две мужские фигуры. 1938
Бумага, масло, 82 × 69 см
Слева внизу, на кромке, авторская надпись графитным карандашом: *21 ноября 1938 г;* справа красным карандашом: *Неокончено.* На обороте красным карандашом: *№ 10;* графитным карандашом: *34;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов. № 10. Разм. 81 × 63 II-1971 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9615 илл. с. 213

116 Композиция (Налет). 1938 (?)
Бумага, масло, 71 × 86,8 см
На обороте бумажная наклейка с надписью графитным карандашом: *№ 392;* бумажная наклейка с надписью чернилами: *Акт временного хранения № 359;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов Разм. 87 × 71 № 392 II-1971 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9603 илл. с. 215

117 После налета. 1938 (?)
Бумага, масло, 82 × 69 см
На обороте красным карандашом: *№ 338;* графитным карандашом: *33;* бумажная наклейка с надписью рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов. № 338. Разм. 82 × 69 II-1971 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9614 илл. с. 211

118 Голова. 1930-е (?)
Бумага, масло, 74 × 64 см
Справа вверху, на кромке, авторская надпись: *5 июня. 22 июня.* На обороте красным карандашом: *№ 335;* графитным карандашом: *36;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов. № 335. Разм. 74 × 64 II-1970 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9617 илл. с. 217

GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9600 Abb. S. 207

120 Ziegenbock. 30er Jahre (?)
Öl auf Papier, 80 × 62 cm
Auf der Rückseite mit rotem Stift beschriftet: *№ 323;* mit Tinte: *17;* Papierklebezettel, mit Bleistift in Je. N. Glebowas Handschrift beschriftet: *Работа П. Филонова. Разм. 80 × 62 № 323 II-1971 г. Глебова*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-9599 Abb. S. 201

121 Antlitze. 1940
Öl auf Papier, 64 × 56 cm
Auf der Rückseite oben links mit Bleistift beschriftet: *начал 17 мая 1940 г.;* in der Mitte mit rotem Stift: *№ 333*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1977 als Geschenk von Je. N. Glebowa
Inv.-Nr. Ж-11473 Abb. S. 218

119 Рабочий в кепке. 1930-е (?)
Картон, масло, 58,5 × 37,5 см
На обороте красным карандашом: *№ 23;* чернилами: *18;* карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *П. Филонов № 23. Разм. 59 × 37. II-1970 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9600 илл. с. 207

120 Козел. 1930-е (?)
Бумага, масло, 80 × 62 см
На обороте красным карандашом: *№ 323;* чернилами: *17;* бумажная наклейка с надписью карандашом рукой Е. Н. Глебовой: *Работа П. Филонова. Разм. 80 × 62 № 323 II-1971 г. Глебова*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-9599 илл. с. 201

121 Лики. 1940
Бумага, масло, 64 × 56 см
На обороте слева вверху графитным карандашом: *начал 17 мая 1940 г.;* в центре красным карандашом: *№ 333*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1977, дар Е. Н. Глебовой
Инв. № Ж-11473 илл. с. 218

Die Filonow-Schule

Juri Borissowitsch Chrschanowski

122 Das Bierlokal »Alt-Bayern«. 1926
Aquarell, Gouache, Graphitstift auf Papier, 27,7 × 19,3 cm
Privatsammlung, Moskau Abb. S. 233

123 Bierkrug. 1926
Aquarell, Tusche auf Papier, 26 × 34,9 cm
Privatsammlung, Moskau Abb. S. 232

124 Sibirische Partisanen. 1927
Gouache, Tusche auf Papier, 40,3 × 23,5 cm
Privatsammlung, Moskau Abb. S. 232

125 Jakutische Madonna. Um 1930
Aquarell, Graphitstift auf Papier, 32,5 × 22,5 cm
Privatsammlung, Moskau Abb. S. 232

126 Senfgas II (Porträt Guillaume Apollinaire). 1931
Aquarell, Gouache auf Papier, 35,6 × 28,6 cm
Privatsammlung, Moskau Abb. S. 233

Tatjana Nikolajewna Glebowa

127 Skizze des Wandbildes »Gefängnis« für die Ausstellung im Haus der Presse. 1927
Tusche, Graphitstift auf Papier, 25,7 × 13,5 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1986 von L. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-15096 Abb. S. 235

128 Porträt P. N. Lwow. 1933
Aquarell, Tusche auf Papier, weiß gehöht, 28,7 × 18,9 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1986 von L. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-15097

129 Im Konzert. 1930
Aquarell, Tusche auf Papier, 25 × 34,5 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1986 von L. N. Glebowa
Inv.-Nr. Pc-15098 Abb. S. 236

130 Selbstporträt. 1933
Öl auf Leinwand, 30 × 26,5 cm
Privatbesitz Abb. S. 235

131 Gleichgewicht. 1936
Öl auf Leinwand, 72,5 × 66,5 cm
Privatbesitz Abb. S. 234

Школа Филонова

Юрий Борисович Хржановский

122 Пивная «Старая Бавария». 1926
Бумага, акварель, гуашь, графитный карандаш, 27,7 × 19,3 см
Частное собрание, Москва илл. с. 233

123 Кружка пива. 1926
Бумага, акварель, тушь, 26 × 34,9 см
Частное собрание, Москва илл. с. 232

124 Сибирские партизаны. 1927
Бумага, гуашь, тушь, 40,3 × 23,5 см
Частное собрание, Москва илл. с. 232

125 Якутская мадонна. Около 1930
Бумага, акварель, графитный карандаш, 32,5 × 22,5 см
Частное собрание, Москва илл. с. 232

126 Иприт II (Портрет Гийома Аполлинера). 1931
Бумага, акварель, гуашь, 35,6 × 28,6 см
Частное собрание, Москва илл. с. 233

Татьяна Николаевна Глебова

127 Эскиз панно «Тюрьма» для выставки в Доме Печати. 1927
Бумага, тушь, графитный карандаш, 25,7 × 13,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1986 от Л. Н. Глебовой
Инв. № Рс-15096 илл. с. 235

128 Портрет П. Н. Львова. 1933
Бумага, акварель, тушь, белила, 28,7 × 18,9 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1986 от Л. Н. Глебовой
Инв. № Рс-15097

129 В концерте. 1930
Бумага, акварель, тушь, 25 × 34,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1986 от Л. Н. Глебовой
Инв. № Рс-15098 илл. с. 236

130 Автопортрет. 1933
Холст, масло, 30 × 26,5 см
Частное собрание илл. с. 235

131 Равновесие. 1936
Холст, масло, 72,5 × 66,5 см
Частное собрание илл. с. 234

Boris Issaakowitsch Gurwitsch

132 Kopf. 1928
Tusche, braune Tinte auf Papier, 18,2 × 13,3 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15056

133 »Ruhe, ich fotografiere«. 1925
Braune Tinte auf Papier auf Karton, 15 × 16,6 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15058 Abb. S. 237

134 Komposition. 1925
Tusche, Tinte auf Papier, 10 × 16,6 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15059

135 Entwurf zu einem Wandbild. 1. Hälfte der 20er Jahre
Aquarell, Graphitstift auf Papier, 17,2 × 20,4 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15061 Abb. S. 237

136 Hund und Fisch. 1926
Graphitstift auf Papier, 15,2 × 17,2 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15063 Abb. S. 237

137 Bahnstation. 20er Jahre
Tusche, Graphitstift auf Papier, 10,2 × 13 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15064 Abb. S. 237

138 Zwei Figuren. 1926–1928
Schwarze Tinte auf Papier, 9,4 × 11,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15066

139 Komposition. 1925–1926
(unvollendet)
Graphitstift auf Papier, 14,9 × 5,2 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15067

140 Am Lagerhaus. 1926
Graphitstift, Aquarell auf Papier, 13,4 × 18,4 cm

Борис Исаакович Гурвич

132 Голова. 1928
Бумага, тушь, чернила коричневые, 18,2 × 13,3 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15056

133 «Спокойно, снимаю». 1925
Бумага на картоне, чернила коричневые,
15 × 16,6 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15058 илл. с. 237

134 Композиция. 1925
Бумага, тушь, чернила, 10 × 16,6 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15059

135 Эскиз росписи. 1-я половина 1920-х
Бумага, акварель, графитный карандаш,
17,2 × 20,4 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15061 илл. с. 237

136 Собака и рыба. 1926
Бумага, графитный карандаш, 15,2 × 17,2 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15063 илл. с. 237

137 Станция. 1920-е
Бумага, тушь, графитный карандаш, 10,2 × 13 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15064 илл. с. 237

138 Две фигуры. 1926–1928
Бумага, чернила, 9,4 × 11,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15066

139 Композиция. 1925–1926
(не окончена)
Бумага, графитный карандаш, 14,9 × 5,2 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15067

GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15068

141 Komposition. 1925–1930
Graphitstift, Tusche, Farbstift auf Papier, 21,3 × 17 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15069 Abb. S. 238

142 Markt. 1925–1926
Graphitstift, Tusche auf Papier, 12,5 × 12,5 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15071

143 Karikatur. 1926
Tusche auf Papier, 19,4 × 16,3 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15078

144 Karikatur (Zwei Figuren). 1926
(unvollendet)
Graphitstift, Tusche auf Papier, 19,5 × 14,4 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-15079

Ljudmila Alexandrowna Iwanowa

145 Ohne Titel. 1925
Tusche auf Papier, 13,9 × 12,7 cm
Auf der Rückseite signiert und datiert
Sammlung der Familie, München Abb. S. 245

146 Ohne Titel. 1925
Bleistift und Tusche auf Papier, 13 × 14,7 cm
Auf der Rückseite beschriftet:
Игнатию от Людмилы. 6. X. 1925
Sammlung der Familie, München Abb. S. 246

147 Ohne Titel. Um 1925
Tusche und Bleistift auf Papier, 24,7 × 33,6 cm
Sammlung der Familie, München Abb. S. 246

Nikolai Iwanowitsch Jewgrafow

148 Skizze des Wandbildes »Fische«. Ende der 20er Jahre
Aquarell, Tusche auf Papier, 14,1 × 21,4 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von A. Je. Mordwinowa
Inv.-Nr. Pc-15051 Abb. S. 241

140 У склада. 1926
Бумага, графитный карандаш, акварель,
13,4 × 18,4 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15068

141 Композиция. 1925–1930
Бумага, графитный карандаш, тушь, цветные карандаши, 21,3 × 17 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15069 илл. с. 238

142 Рынок. 1925–1926
Бумага, графитный карандаш, тушь, 12,5 × 12,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15071

143 Карикатура. 1926
Бумага, тушь, 19,4 × 16,3 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15078

144 Карикатура (Две фигуры). 1926
(не окончена)
Бумага, графитный карандаш, тушь, 19,5 × 14,4 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от автора
Инв. № Рс-15079

Людмила Александровна Иванова

145 Без названия. 1925
Бумага, тушь, 13,9 × 12,7 см
На обороте: подпись и дата
Собрание семьи, Мюнхен илл. с. 245

146 Без названия. 1925
Бумага, карандаш, тушь, 13 × 14,7 см
На обороте надпись: *Игнатию от Людмилы. 6. X. 1925*
Собрание семьи, Мюнхен илл. с. 246

147 Без названия. Около 1925
Бумага, тушь, карандаш, 24,7 × 33,6 см
Собрание семьи, Мюнхен илл. с. 246

Николай Иванович Евграфов

148 Эскиз панно «Рыбы». Конец 1920-х
Бумага, акварель, тушь, 14,1 × 21,4 см

149 Skizze des Wandbildes »Fische und Krebse«.
Ende der 20er Jahre
Aquarell auf Papier, 14,1 × 21,4 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von A. Je. Mordwinowa
Inv.-Nr. Pc-15053 Abb. S. 241

Pawel Michailowitsch Kondratjew

150 Im Hafen. 1926
Schwarzes Aquarell, Graphitstift auf Papier,
23,5 × 17,3 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1974 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-9133

151 Dynamit. 1928
Schwarzes Aquarell auf Papier, 18,1 × 25,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1974 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-9129 Abb. S. 244

152 Kolchosbäuerinnen bei der Flachsernte. 20er Jahre
Aquarell, Graphitstift auf Papier, 36,3 × 33,4 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1932
Inv.-Nr. PcБ-24

153 Komposition ohne Titel. 1927
Schwarzes Aquarell auf Papier, 33,2 × 29,5 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1974 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-9130 Abb. S. 245

154 Landschaft. Ende der 20er Jahre
Aquarell auf Papier, 29,5 × 37,7 cm
Privatbesitz

155 Ohne Titel (Männerfigur). Ende der 20er Jahre
Aquarell auf Papier, 11,1 × 7,1 cm
Privatbesitz

156 Kindergarten im Dorf. 1930
Aquarell auf Papier, 19 × 38,9 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8704

157 Zeitschrift »Zeisig«, 1932, H. 9
Rückseite des Umschlags.
Aquarell, Tusche auf Papier, weiß gehöht,
25,3 × 17,8 cm
GRM, Leningrad

ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от А. Е. Мордвиновой
Инв. № Рс-15051 илл. с. 241

149 Эскиз панно «Рыбы и раки». Конец 1920-х
Бумага, акварель, 14,1 × 21,4 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от А. Е. Мордвиновой
Инв. № Рс-15053 илл. с. 241

Павел Михайлович Кондратьев

150 В гавани. 1926
Бумага, черная акварель, графитный карандаш,
23,5 × 17,3 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1974 от автора
Инв. № Рс-9133

151 Динамит. 1928
Бумага, черная акварель, 18,1 × 25,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1974 от автора
Инв. № Рс-9129 илл. с. 244

152 Колхозницы, убирающие лен. 1920-е
Бумага, акварель, графитный карандаш,
36,3 × 33,4 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1932
Инв. № РсБ-24

153 Композиция без названия. 1927
Бумага, черная акварель, 33,2 × 29,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1974 от автора
Инв. № Рс-9130 илл. с. 245

154 Пейзаж. Конец 1920-х
Бумага, акварель, 29,5 × 37,7 см
Частное собрание

155 Без названия (Мужская фигура). Конец 1920-х
Бумага, акварель, 11,1 × 7,1 см
Частное собрание

156 Детский сад в деревне. 1930
Бумага, акварель, 19 × 38,9 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8704

Eingegangen: 1982 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-11627 Abb. S. 246

158 W. Walow, »Der rote Partisan«.
Umschlag. 1931
Aquarell, Tusche auf Papier, 19,1 × 17,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8717 Abb. S. 242

159 W. Walow, »Der rote Partisan«.
Rückseite des Umschlags. 1931
Aquarell, Tusche auf Papier, 19,2 × 17,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8718 Abb. S. 242

160 W. Walow, »Der rote Partisan«.
Illustration »Am Lagerfeuer«. 1931
Gouache auf Papier, 19 × 17,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8719 Abb. S. 242

161 W. Walow, »Der rote Partisan«.
Illustration »Am Lagerfeuer«. Variante. 1931
Gouache auf Papier, 19 × 18 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8720

162 A. Ipatow, »Die Pariser Kommune«.
Umschlag. 1931
Tusche, Aquarell auf Papier, 19,1 × 17,6 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1982 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-11622 Abb. S. 243

163 A. Ipatow, »Die Pariser Kommune«.
Rückseite des Umschlags. 1931
Aquarell, Tusche auf Papier, 19,1 × 17,6 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1982 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-11623 Abb. S. 243

164 A. Ipatow, »Die Pariser Kommune«.
Illustration »Guillotine«. 1931
(nicht in die Ausgabe eingeschlossen)
Aquarell auf Papier, 19,2 × 17,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8716

157 Журнал «Чиж», 1932, № 9
Спинка обложки.
Бумага, акварель, тушь, белила, 25,3 × 17,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1982 от автора
Инв. № Рс-11627 илл. с. 246

158 В. Валов, «Красный партизан».
Обложка. 1931
Бумага, акварель, тушь, 19,1 × 17,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8717 илл. с. 242

159 В. Валов, «Красный партизан».
Спинка обложки. 1931
Бумага, акварель, тушь, 19,2 × 17,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8718 илл. с. 242

160 В. Валов, «Красный партизан».
Иллюстрация «У костра». 1931
Бумага, гуашь, 19 × 17,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8719 илл. с. 242

161 В. Валов, «Красный партизан».
Иллюстрация «У костра». Вариант. 1931
Бумага, гуашь, 19 × 18 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8720

162 А. Ипатов, «Парижская коммуна».
Обложка. 1931
Бумага, тушь, акварель, 19,1 × 17,6 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1982 от автора
Инв. № Рс-11622 илл. с. 243

163 А. Ипатов, «Парижская коммуна».
Спинка обложки. 1931
Бумага, акварель, тушь, 19,1 × 17,6 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1982 от автора
Инв. № Рс-11623 илл. с. 243

164 А. Ипатов, «Парижская коммуна».
Иллюстрация «Гильотина». 1931
(не вошла в издание)

165 A. Ipatow, »Die Pariser Kommune«.
Illustration »Versailler brechen in Paris ein«. 1931
Aquarell auf Papier, 19,2 × 17,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8710 Abb. S. 243

166 A. Ipatow, »Die Pariser Kommune«.
Illustration »Versailler brechen in Paris ein«.
Variante. 1931
Aquarell auf Papier, 19,3 × 17,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8711

167 A. Ipatow, »Die Pariser Kommune«.
Illustration »Sturz der Vendôme-Säule«. 1931
Aquarell auf Papier, 19,3 × 17,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8709 Abb. S. 243

168 W. Zaune, »Eins … zwei … zwei …«.
Umschlag. 1932
Aquarell, Tusche auf Papier, 26,7 × 19,3 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8727

169 W. Zaune, »Eins … zwei … zwei …«.
Rückseite des Umschlags. 1932
Aquarell auf Papier, weiß gehöht, 26 × 18 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1982 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-11626 Abb. S. 246

170 O. Bergholz, »Stassja im Schloß«.
Umschlag. 1930
Aquarell auf Papier, 19,9 × 13,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-8705

Walentin Iwanowitsch Kurdow

171 Besenhändler. Blatt aus der Serie »Straßenhändler«.
1925
Tusche, Feder auf Papier, 16,3 × 10,9 cm
Unten links mit Tusche beschriftet: *В. К. 25*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1985 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-13226 Abb. S. 247

Бумага, акварель, 19,2 × 17,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8716

165 А. Ипатов, «Парижская коммуна».
Иллюстрация «Версальцы врываются в Париж».
1931
Бумага, акварель, 19,2 × 17,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8710 илл. с. 243

166 А. Ипатов, «Парижская коммуна».
Иллюстрация «Версальцы врываются в Париж».
Вариант. 1931
Бумага, акварель, 19,3 × 17,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8711

167 А. Ипатов, «Парижская коммуна».
Иллюстрация «Свержение Вандомской колонны».
1931
Бумага, акварель, 19,3 × 17,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8709 илл. с. 243

168 В. Цауне, «Один … два … два …».
Обложка. 1932
Бумага, акварель, тушь, 26,7 × 19,3 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8727

169 В. Цауне, «Один … два … два …».
Спинка обложки. 1932
Бумага, акварель, белила, 26 × 18 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1982 от автора
Инв. № Рс-11626 илл. с. 246

170 О. Берггольц, «Стася во дворце».
Обложка. 1930
Бумага, акварель, 19,9 × 13,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № Рс-8705

172 Apfelhändlerin. Blatt aus der Serie »Straßenhändler«. 1925
Tusche, Feder auf Papier, 20,4 × 13,1 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1985 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-13224

173 Piroggenhändlerin. Blatt aus der Serie »Straßenhändler«. 1925
Tusche, Feder auf Papier, 16,5 × 11,3 cm
Unten rechts mit Tusche beschriftet: *В. К. 1925 г*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1985 vom Künstler
Inv.-Nr. Pc-13227

Alewtina Jewgenjewna Mordwinowa

174 »Wer ist besser?«. Umschlag. 1936
(nicht erschienen)
Farblithographie, 23,6 × 20,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 von der Künstlerin
Inv.-Nr. C гр-12206 Abb. S. 248

175 »Wer ist besser?«. Rückseite des Umschlags. 1936
(nicht erschienen)
Farblithographie, 24 × 20,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 von der Künstlerin
Inv.-Nr. C гр-12207 Abb. S. 248

176 »Wer ist besser?«. Illustration. 1936
Farblithographie, 24 × 19,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 von der Künstlerin
Inv.-Nr. C гр-12211 Abb. S. 248

177 »Wer ist besser?«. Illustration. 1936
Farblithographie, 23,5 × 20,1 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1973 von der Künstlerin
Inv.-Nr. C гр-12212 Abb. S. 248

178 Landschaft mit Kuh. 1929
Aquarell, Graphitstift auf Papier, 35,4 × 47,7 cm
Unten rechts mit brauner Aquarellfarbe beschriftet:
А. Мордвинова 1929
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1979 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Pc-7491 Abb. S. 249

Валентин Иванович Курдов

171 Торговец швабрами. Лист из серии «Уличные торговцы». 1925
Бумага, тушь, перо, 16,3 × 10,9 см
Слева внизу тушью: *В. К. 25*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1985 от автора
Инв. № Рс-13226 илл. с. 247

172 Торговка яблоками. Лист из серии «Уличные торговцы». 1925
Бумага, тушь, перо, 20,4 × 13,1 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1985 от автора
Инв. № Рс-13224

173 Торговка пирожками. Лист из серии «Уличные торговцы». 1925
Бумага, тушь, перо, 16,5 × 11,3 см
Справа внизу тушью: *В. К. 1925 г*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1985 от автора
Инв. № Рс-13227

Алевтина Евгеньевна Мордвинова

174 «Кто лучше?». Обложка. 1936
(не издана)
Цветная литография, 23,6 × 20,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № С гр-12206 илл. с. 248

175 «Кто лучше?». Спинка обложки. 1936
(не издана)
Цветная литография, 24 × 20,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № С гр-12207 илл. с. 248

176 «Кто лучше?». Иллюстрация. 1936
Цветная литография, 24 × 19,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № С гр-12211 илл. с. 248

177 «Кто лучше?». Иллюстрация. 1936
Цветная литография, 23,5 × 20,1 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1973 от автора
Инв. № С гр-12212 илл. с. 248

Georgi Alexandrowitsch Nowikow

179 Komposition zum Thema »Amerika«. 20er Jahre
Aquarell, schwarze und farbige Tusche auf Papier, 50,6 × 34,4 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1983 von A. G. Nowikowa
Inv.-Nr. Pc-15094 Abb. S. 250

Alissa Iwanowna Poret

180 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Randleiste zum 3. Runenlied. 1933
Schwarzes Aquarell auf Papier, 21,7 × 8,9 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Pc-7083 Abb. S. 252

181 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Randleiste zum 14. Runenlied. 1933
Schwarzes Aquarell auf Papier, 23,6 × 9,6 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Pc-7086 Abb. S. 252

182 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Illustration »Die Braut« zum 28. Runenlied. 1933
Schwarzes Aquarell auf Papier, 21 × 17,7 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Pc-7081 Abb. S. 251

183 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Randleiste zum 37. Runenlied.
Schwarzes Aquarell auf Papier, 23,2 × 8,5 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Pc-7087 Abb. S. 253

184 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Randleiste zum 39. Runenlied.
Schwarzes Aquarell auf Papier, 23,2 × 8,5 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Pc-7085 Abb. S. 253

185 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Linker Teil des Vorsatzes. 1933
(nicht in die Ausgabe eingeschlossen)
Aquarell auf Papier, 24,6 × 17,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Pc-7079 Abb. S. 254

178 Пейзаж с коровой. 1929
Бумага, акварель, графитный карандаш, 35,4 × 47,7 см
Справа внизу коричневой акварелью: *А. Мордвинова 1929*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1979 от автора
Инв. № Рс-7491 илл. с. 249

Георгий Александрович Новиков

179 Композиция на тему «Америка». 1920-е
Бумага, акварель, черная и цветная тушь, 50,6 × 34,4 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1983 от А. Г. Новиковой
Инв. № Рс-15094 илл. с. 250

Алиса Ивановна Порет

180 Карело-финский эпос «Калевала».
Заставка к руне 3. 1933
Бумага, черная акварель, 21,7 × 8,9 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от автора
Инв. № Рс-7083 илл. с. 252

181 Карело-финский эпос «Калевала».
Заставка к руне 14. 1933
Бумага, черная акварель, 23,6 × 9,6 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от автора
Инв. № Рс-7086 илл. с. 252

182 Карело-финский эпос «Калевала».
Иллюстрация «Невеста» к руне 28. 1933
Бумага, черная акварель, 21 × 17,7 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от автора
Инв. № Рс-7081 илл. с. 251

183 Карело-финский эпос «Калевала».
Заставка к руне 37. 1933
Бумага, черная акварель, 23,2 × 8,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от автора
Инв. № Рс-7087 илл. с. 253

184 Карело-финский эпос «Калевала».
Заставка к руне 39. 1933
Бумага, черная акварель, 23,2 × 8,5 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от автора
Инв. № Рс-7085 илл. с. 253

186 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Rechter Teil des Vorsatzes. 1933
(nicht in die Ausgabe eingeschlossen)
Aquarell auf Papier, 24,3 × 17,2 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von der Künstlerin
Inv.-Nr. Рс-7080 Abb. S. 255

Sofja Ludowikowna Saklikowskaja

187 Komposition. Im Dorf. Anfang der 30er Jahre
Tusche, Graphitstift auf Papier, 31,7 × 20 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 von K. I. Suworowa
Inv.-Nr. Рс-12461 Abb. S. 256

188 Karelo-finnisches Epos »Kalevala«.
Illustration »Der Knecht Kullervo«. 1932
Tusche, Feder auf Papier, 20,2 × 17 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1984 von K. I. Suworowa
Inv.-Nr. Рс-12463 Abb. S. 256

Andrei Timofejewitsch Saschin

189 Entwurf des Kostüms des Polizeihauptmanns aus
N. W. Gogols Komödie »Der Revisor«. 1927
Aquarell, Tusche auf Papier, 52,7 × 31,9 cm
Unten links mit Graphitstift beschriftet: *А. Сашин 27 г;* unten rechts mit Graphitstift: *пристав*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1930
Inv.-Nr. РсБ-123 Abb. S. 257

190 Entwurf des Kostüms des Schankdieners aus
N. W. Gogols Komödie »Der Revisor«. 1927
Aquarell auf Papier, 47,7 × 36,2 cm
Unten links mit Graphitstift beschriftet: *А. Сашин 27 г;* unten rechts mit Graphitstift: *Трактирный слуга*
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1930
Inv.-Nr. РсБ-119 Abb. S. 258

Wsewolod Angelowitsch Sulimo-Samuillo

191 Komposition mit Hexe.
Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre
Aquarell, Graphitstift auf Papier, 21,8 × 13,8 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von N. P. Neratowa
Inv.-Nr. Рс-7426 Abb. S. 259

192 Komposition mit Frauenkopf.
Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre
Aquarell auf Papier, 21,8 × 13,8 cm

185 Карело-финский эпос «Калевала».
Левая часть форзаца. 1933
(не вошло в издание)
Бумага, акварель, 24,6 × 17,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от автора
Инв. № Рс-7079 илл. с. 254

186 Карело-финский эпос «Калевала».
Правая часть форзаца. 1933
(не вошло в издание)
Бумага, акварель, 24,3 × 17,2 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от автора
Инв. № Рс-7080 илл. с. 255

Софья Людовиковна Закликовская

187 Композиция. В деревне. Начало 1930-х
Бумага, тушь, графитный карандаш, 31,7 × 20 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от К. И. Суворовой
Инв. № Рс-12461 илл. с. 256

188 Карело-финский эпос «Калевала».
Иллюстрация «Кулерво-батрак». 1932
Бумага, тушь, перо, 20,2 x 17 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1984 от К. И. Суворовой
Инв. № Рс-12463 илл. с. 256

Андрей Тимофеевич Сашин

189 Эскиз костюма пристава к комедии
Н. В. Гоголя «Ревизор». 1927
Бумага, акварель, тушь, 52,7 × 31,9 см
Слева внизу графитным карандашом: *А. Сашин 27 г;* справа внизу графитным карандашом: *пристав*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1930
Инв. № РсБ-123 илл. с. 257

190 Эскиз костюма трактирного слуги к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». 1927
Бумага, акварель, 47,7 × 36,2 см
Слева внизу графитным карандашом: *А. Сашин 27 г;* справа внизу графитным карандашом: *Трактирный слуга*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1930
Инв. № РсБ-119

GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von N. P. Neratowa
Inv.-Nr. Pc-7427

193 Der Alte. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre
Graphit- und Farbstift auf Papier, 26,3 × 17,2 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von N. P. Neratowa
Inv.-Nr. Pc-7422 Abb. S. 259

194 Selbstporträt. Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre
Graphitstift, Aquarell auf Papier, 24,6 × 17,6 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von N. P. Neratowa
Inv.-Nr. Pc-7425

195 Porträt des Künstlers M. P. Zybassow.
Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre
Graphitstift, Farbstift, Aquarell auf Papier,
25 × 21,3 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von N. P. Neratowa
Inv.-Nr. Pc-7439 Abb. S. 260

196 Die Schlittschuhbahn.
Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre
Tusche, Feder auf Papier, 21,8 × 15,1 cm
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von N. P. Neratowa
Inv.-Nr. Pc-7434

197 Das Abendmahl.
Ende der 20er – Anfang der 30er Jahre
Aquarell, Tusche, Graphitstift auf Papier,
22,5 × 43,3 cm
Rechts unten mit Graphitstift beschriftet:
8 ч 30 м 29 окт
GRM, Leningrad
Eingegangen: 1969 von N. P. Neratowa
Inv.-Nr. Pc-7423 Abb. S. 260

Всеволод Ангелович Сулимо-Самуйлло

191 Композиция с ведьмой.
Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, акварель, графитный карандаш,
21,8 × 13,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от Н. П. Нератовой
Инв. № Рс-7426 илл. с. 259

192 Композиция с женской головой.
Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, акварель, 21,8 × 13,8 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от Н. П. Нератовой
Инв. № Рс-7427

193 Старик. Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, графитный и цветные карандаши,
26,3 × 17,2 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от Н. П. Нератовой
Инв. № Рс-7422 илл. с. 259

194 Автопортрет. Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, графитный карандаш, акварель,
24,6 × 17,6 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от Н. П. Нератовой
Инв. № Рс-7425

195 Портрет художника М. П. Цыбасова.
Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, графитный и цветные карандаши,
акварель, 25 × 21,3 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от Н. П. Нератовой
Инв. № Рс-7439 илл. с. 260

196 Каток. Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, тушь, перо, 21,8 × 15,1 см
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от Н. П. Нератовой
Инв. № Рс-7434

197 Тайная вечеря. Конец 1920-х – начало 1930-х
Бумага, акварель, тушь, графитный карандаш,
22,5 × 43,3 см
Справа внизу графитным карандашом: *8 ч 30 м 29 окт*
ГРМ, Ленинград
Поступление: 1969 от Н. П. Нератовой
Инв. № Рс-7423 илл. с. 260

Nina Michailowna Wassiljewa

Russische und sowjetische Bibliographie zu Filonow 1911–1985

1
Bol'šaja Sovetskaja Ėnciklopedija [Große Sowjet-Enzyklopädie], Bd. 57. Moskau, OGIZ – Sovetskaja Ėnciklopedija, 1936, S. 444–445.
Biographische Angaben zu Filonow.

2
Iskusstvo stran i narodov mira. Kratkaja chudožestvennaja ėnciklopedija [Kunst der Länder und Völker der Welt. Kurze Kunstenzyklopädie], Bd. 3. Moskau, 1971, S. 742.

3
D'jakonicyn, L. F.: Idejnye protivorečija v ėstetike russkoj živopisi konca 19 – nač. 20 vv. [Ideologische Gegensätze in der Ästhetik der russischen Malerei Ende des 19./Anfang des 20. Jh.s]. Perm, 1966, 258 S.
Untersuchung der Krise der russischen bürgerlichen Kunst in den Jahren vor der Oktoberrevolution. Der Autor berichtet über die vielschichtigen Gegensätze in Weltanschauung und Schaffen der Künstler. Über Filonow auf S. 208–209; Name auf S. 171, 178, 183, 184f. erwähnt.

4
Kogan, D. Z.: Novye tečenija v živopisi 1907–1917 godov. Istorija russkogo iskusstva, t. 10, kn. 2 [Neue Richtungen in der Malerei der Jahre 1907–1917. Geschichte der russischen Kunst, Bd. 10, Buch 2]. Moskau, Nauka, 1969, S. 138–140.
Kurze Analyse des Werks.

5
Ostrovskij, M. A.: Chudožestvennyj spravočnik »Sto pamjatnych dat«. Ežegodnoe illjustrirovannoe izdanie. [Kunsthandbuch »Hundert denkwürdige Daten«. Illustrierte Jahresausgabe]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1973, S. 13–15.
Abriß des Schaffens des Künstlers. Auf S. 13 Porträt der Serebrjakowa.

Нина Михайловна Васильева

Русская и советская библиография о Филонове 1911–1985

1
[О Филонове]. – Большая Советская Энциклопедия, т. 57. М., ОГИЗ – Советская Энциклопедия, 1936, с. 444–445.
Биографическая справка.

2
[О Филонове]. – Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия, т. 3. М., 1971, с. 742.

3
Дьяконицын Л. Ф.: Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 – нач. 20 вв. Пермь, 1966, 258 с.
В книге исследуется кризис русского буржуазного искусства в предоктябрьские годы; автор рассказывает о сложных противоречиях в мировоззрении и творчестве художников. Филонову посвящены с. 208–209, его имя упоминается на с. 171, 178, 183, 184–185.

4
Коган Д. З.: Новые течения в живописи 1907–1917 годов. История русского искусства, т. X, кн. II. М., Наука, 1969, с. 138–140.
Краткий анализ творчества П. Н. Филонова.

5
Островский М. А.: Художественный справочник «Сто памятных дат». Ежегодное иллюстрированное издание. М., Советский художник, 1973, с. 13–15.
Кратко излагается творческая биография художника. На с. 13 воспроизводится портрет Серебряковой.

Studienjahre

6
Brodskij, I. A.: Isaak Izrailevič Brodskij. Moskau, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1973, S. 27–28.
Erwähnung der gemeinsamen Studienjahre von I. I. Brodski und P. N. Filonow an der Akademie der Künste; über den Ausschluß des letzteren als »jeglichem pädagogischen Einfluß unzugänglich«.

7
Brodskij, I. I.: Moj tvorčeskij put' [Mein schöpferischer Weg]. Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1965, S. 32.
Erinnerung an Filonow, der kurze Zeit mit dem Autor studierte; über Filonows »sehr eigenwillige, jedoch für die akademische Schule ungeeignete Zeichnungen«.

8
Bučkin, P. D.: O tom, čto v pamjati. Zapiski chudožnika. Obščaja redakcija i predislovie I. A. Brodskogo. [Was im Gedächtnis ist. Aufzeichnungen des Künstlers. Gesamtredaktion und Vorwort von I. A. Brodski]. Leningrad, Chudožnik RSFSR, 1963, S. 43, 50–54.
Detaillierte Beschreibung einer der letzten, möglicherweise tatsächlich der letzten Unterrichtsstunde an der Akademie der Künste, bei der Filonow zugegen war. Beschreibung von Filonows Zeichenstil. Auf S. 51 Porträt Filonows, Bleistiftzeichnung von Butschkin.

Der »Bund der Jugend«

9
Ževeržeev, L.: Vladimir Majakovskij. – Strojka, 1931, Nr. 11, S. 14.
Über die Entstehung des »Bundes der Jugend« und Filonows Teilnahme daran.

10
Sobranie proizvedenij Velimira Chlebnikova, t. 5, Stichi, proza, stati, zapisnaja knižka, dnevnik [Gesammelte Werke von Welimir Chlebnikow, Bd. 5, Gedichte, Prosa, Aufsätze, Notizbuch, Briefe, Tagebuch]. Leningrad, 1933, S. 327.
Über den Menschen Filonow: »Filonow machte dunkle Anspielungen, die durch ihre Grobheit und Geradheit des Denkens abstoßend wirkten.«

Годы учения

6
Бродский И. А.: Исаак Израилевич Бродский. М., Изобразительное искусство, 1973, с. 27–28.
Упоминание о совместных годах учения в Академии художеств И. И. Бродского и П. Н. Филонова и об исключении последнего как не поддающегося «никаким педагогическим воздействиям».

7
Бродский И. И.: Мой творческий путь. Л., Художник РСФСР, 1965, с. 32.
Воспоминания о П. Н. Филонове, учившемся короткое время с автором; о рисунках «очень своеобразных, но для академической школы неприемлемых».

8
Бучкин П. Д.: О том, что в памяти. Записки художника. Общая редакция и предисловие И. А. Бродского. Л., Художник РСФСР, 1963, с. 43, 50–54.
Подробно описан один из последних, а может быть действительно последний урок в Академии художеств, на котором был П. Н. Филонов. Рассказывается, как Филонов рисовал. На с. 51 карандашный портрет Филонова, рисованный Бучкиным.

«Союз молодежи»

9
Жевержеев Л.: Владимир Маяковский. – Стройка, 1931, № 11, с. 14.
Об образовании «Союза молодежи» и участии П. Н. Филонова в нем.

10
Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. V, Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник. Л., 1933, с. 327.
О Филонове-человеке: «Филонов изрекал мрачные намеки, отталкивающие грубостью и прямотой мысли».

11
Chardžiev, N., und V. Trenin: Poėtičeskaja kul'tura Majakovskogo [Die poetische Kultur Majakowskis]. Moskau, Iskusstvo, 1970, S. 25, 26, 27, 41.
Erwähnung Filonows im Zusammenhang mit seiner Mitarbeit im »Bund der Jugend«. Auf S. 45 über ein Porträt Chlebnikows, das Filonow gegen Ende des Jahres 1913 angefertigt hat.

12
Ežegodnik Rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1974 god [Jahrbuch 1974 der Handschriftenabteilung des Puschkin-Hauses]. Leningrad, Nauka, 1976, S. 7, 12, 17, 19, 130, 178, 179.
Über Filonow als Mitglied des »Bundes der Jugend« Angaben im Archivmaterial der Futuristen.

Presseberichte über die Ausstellungen des »Bundes der Jugend«

13
Breško-Breškovskij, N.: Iskusstvo i chudožniki. Vystavka »Sojuz molodeži« [Kunst und Künstler. Die Ausstellung »Bund der Jugend«]. – Birževye vedomosti, 13. April 1911, Nr. 12267, S. 6.
Eine Arbeit Filonows (»Skizze«) wird hervorgehoben. Der Verfasser bezeichnet sie als »äußerst wertvolles psychiatrisches Dokument«, wobei er die Meisterschaft des Malers und Zeichners betont und ihn mit Wrubel in Verbindung bringt.

14
Breško-Breškovskij, N.: O vystavke »Sojuza molodeži« [Über die Ausstellung des »Bundes der Jugend«]. – Birževye vedomosti, 4. Januar 1912, Nr. 12719, S. 6.
Über die »linke Richtung« des »Bundes der Jugend«, über den »rätselhaften und anziehend wirkenden« Filonow. Der Verfasser lenkt das Augenmerk auf die Farben des Künstlers: »[. . .] in der Tongebung erstaunlich schöne Stellen, zart opal- und perlmuttfarbene, ineinanderfließende Übergänge, die hier und da in den Farben des Regenbogens erstrahlen.«

15
B. A.: Vystavka kartin »Sojuza molodeži« v Peterburge [Die Gemäldeausstellung des »Bundes der Jugend« in Petersburg]. – Ogonek, 1913, Nr. 48, S. 7.

11
Харджиев Н. и Тренин В.: Поэтическая культура Маяковского. М., Искусство, 1970, с. 25, 26, 27, 41.
Упоминание о Филонове в связи с его сотрудничеством в «Союзе молодежи», а на с. 45 – о портрете Хлебникова, написанном Филоновым где-то в конце 1913 г.

12
Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., Наука, 1976, с. 7, 12, 17, 19, 130, 178, 179.
О Филонове-члене «Союза молодежи», приводятся сведения о Филонове в архивных материалах футуристов.

Пресса о выставках «Союза молодежи»

13
Брешко-Брешковский Н.: Искусство и художники. Выставка «Союз молодежи». – Биржевые ведомости, 1911, 13 апреля, № 12267, с. 6.
Выделена работа Филонова «Эскиз». Автор называет ее «драгоценнейшим психиатрическим документом», отмечая мастерство живописца и рисовальщика, соотносит его с Врубелем.

14
Брешко-Брешковский Н.: О выставке «Союза молодежи». – Биржевые ведомости, 1912, 4 января, № 12719, с. 6.
О «левизне» «Союза молодежи». О «загадочном и притягивающем» Филонове. Автор обращает внимание на краски этого художника: «Места есть удивительно красивые по тонам, это нежно-опаловые и перламутровые, переходящие друг в друга переливы, кое-где расцвеченные цветами радуги».

15
Б. А.: Выставка картин «Союза молодежи» в Петербурге. – Огонек, 1913, № 48, с. 7.

Der Verfasser berichtet über die gesamte Ausstellung, wobei er Filonows Arbeiten hervorhebt. Er schreibt: »Filonow bedient sich eines chirurgischen Kunstgriffs, wobei den rotblauen Figuren die Haut abgezogen wird und eine ekelerregende Zeichnung aus dem Anatomieatlas zum Vorschein kommt.« Mit einer Reproduktion von Filonows »Festmahl der Könige«.

Рассказывая о выставке в целом, автор выделяет работы Филонова. Он пишет: «У г. Филонова – трюк хирургический, ободрана кожа с красно-синих фигур, дан противный рисунок из анатомического атласа». Приведена репродукция Филонова «Пир королей».

16
Denisov, V.: »Sojuz molodeži« [»Bund der Jugend«]. – Den', 13. November 1913, Nr. 308.
Langer Artikel über die Ausstellung der jungen Künstler. Der Verfasser verteidigt diese Künstler vor den Angriffen der Kritiker und betont den Einfluß des frühen Picasso und Leonardo da Vincis auf Filonow.

16
Денисов В.: «Союз молодежи». – День, 1913, 13 ноября, № 308.
Большая статья о выставке молодых художников. Автор защищает этих художников от нападок критиков, отмечает влияние на Филонова ранних работ Пикассо и Леонардо да Винчи.

17
Rostislavov, A.: Vystavka »Sojuza molodeži« [Die Ausstellung des »Bundes der Jugend«]. – Reč', 28. November 1913, Nr. 326, S. 3.
Kritische Analyse der Arbeiten vieler Künstler. Besondere Aufmerksamkeit wird Filonow zuteil. Der Verfasser verhält sich ablehnend gegenüber seiner Malerei.

17
Ростиславов А.: Выставка «Союза молодежи». – Речь, 1913, 28 ноября, № 326, с. 3.
Содержится критический анализ работ многих художников. Совершенно особое внимание уделяется Филонову. Автор отрицательно относится к живописи этого художника.

18
O-v.: Chudožestvennaja chronika [Kunstchronik]. – Mlečnyj put', 1914, Nr. 1, S. 18.
Rezension der Ausstellung des »Bundes der Jugend«, Filonow als talentiert bezeichnet.

18
О-в.: Художественная хроника. – Млечный путь, 1914, № 1, с. 18.
Рецензия на выставку «Союза молодежи», где Филонов назван даровитым.

Filonow und das Theater des »Bundes der Jugend«. Die Tragödie »Wladimir Majakowski«

Филонов и театр «Союза молодежи». Трагедия «Владимир Маяковский»

19
[Theaterzettel]. Pobeda nad Solncem. Opera v 2-ch dejstvijach A. Kručenych. Dekoracii chud. gg. Maleviča, Škol'nika, Filonova i dr. [Sieg über die Sonne. Oper in 2 Akten von A. Krutschonych. Dekorationen von Malewitsch, Schkolnik, Filonow u. a.]. – Obozrenie teatrov, 1913, Nr. 2282, S. 37, Nr. 2284, S. 37.

19
[Афиша]. Победа над Солнцем. Опера в 2-х действиях А. Крученых. Декорации худ. гг. Малевича, Школьника, Филонова и др. – Обозрение театров, 1913, № 2282, с. 37, № 2284, с. 37.

20
[Theaterzettel]. »Vladimir Majakovskij«. Tragedija v 2-ch dejstvijach s prologom i ėpilogom. Soč. Vl. Majakovskogo [»Wladimir Majakowski«. Tragödie in 2 Akten mit Prolog und Epilog. Text von W. Majakowski]. – Obozrenie teatrov, 1913, Nr. 2283, S. 37.

20
[Афиша]. «Владимир Маяковский». Трагедия в 2-х действиях с прологом и эпилогом. Соч. Вл. Маяковского. – Обозрение театров, 1913, № 2283, с. 37.

21
Majakovskij, V. V.: Polnoe sobranie sočinenij. Pod obščej redakciej L. Ju. Brik. T. 1, Stichi, poemy, stat'i 1912–1917 [Sämtliche Werke. Unter der Gesamtredaktion von L. Ju. Brik. Bd. 1, Gedichte, Poeme, Aufsätze 1912–1917]. Moskau, Chudožestvennaja literatura, 1939, S. 391.
Zitat: »Am 2. und 4. Dezember 1913 wurde die Tragödie ›Wladimir Majakowski‹ von der Künstlervereinigung ›Bund der Jugend‹ im Luna-Park-Theater auf die Bühne gebracht. Die Dekorationen zu Prolog und Epilog wurden auf Bitten Majakowskis von Filonow angefertigt.«

22
Akter-futurist [Darsteller und Futurist]. – Den', 30. November 1913, S. 7.
Der Verfasser geht kurz auf die Dekorationen zur Tragödie »Wladimir Majakowski« ein und spricht der Inszenierung einen Tag vor der Aufführung öffentlich jeglichen Sinn ab.

23
Brodskij, A.: Teatral'naja žizn' Peterburga [Das Theaterleben Petersburgs]. – Maski, 1913–1914, Nr. 3, S. 52.
Beschreibung des von Filonow ausgeführten Hintergrundvorhangs mit der Darstellung einer Stadt in leuchtenden Farben.

24
Ljuboš, S.: »Bobok«. – Sovremennoe slovo, 5. Dezember 1913, Nr. 2123.
Scharf ablehnender Artikel über das Stück »Wladimir Majakowski«. Jedoch seien die Dekorationen wegen ihrer farbenprächtigen Flecken interessant.

25
»Pervyj v mire«. Spektakl' futuristov v Peterburge [»Die erste in der Welt«. Die Aufführung der Futuristen in Petersburg]. – Ogonek, 15. Dezember 1913, Nr. 50, S. 8.
In dem Artikel werden nach der Natur gemachte Zeichnungen S. W. Schiwotowskis (Künstler der Zeitschrift) angeführt. Kurze Beschreibung des Hintergrundvorhangs und der Kostüme zur Tragödie »Wladimir Majakowski«.

26
R.: Spektakl' futuristov. Kto sumasšedšie – futuristy ili publika? [Die Aufführung der Futuristen. Wer ist ver-

21
Маяковский В. В.: Полное собрание сочинений. Под общей редакцией Л. Ю. Брик. Т. I, Стихи, поэмы, статьи 1912–1917. М., Художественная литература, 1939, с. 391.
Цитируем: «2 и 4 декабря 1913 г. трагедия „Владимир Маяковский" была поставлена обществом художников „Союз молодежи" в театре „Луна-Парк". Декорации к прологу и эпилогу были написаны П. Н. Филоновым по просьбе самого Маяковского».

22
Актер-футурист. – День, 1913, 30 ноября, с. 7.
Автор кратко говорит о декорациях к трагедии «Владимир Маяковский» и за день до спектакля публично отрицает какой-либо смысл в указанной постановке.

23
Бродский А.: Театральная жизнь Петербурга. – Маски, 1913–1914, № 3, с. 52.
Описание фона-плаката работы Филонова, на котором написан яркими красками город.

24
Любош С.: «Бобок». – Современное слово, 1913, № 2123, 5 декабря.
Резко отрицательная статья о спектакле «Владимир Маяковский», но декорации названы интересными по красочным пятнам.

25
«Первый в мире». Спектакль футуристов в Петербурге. – Огонек, 1913, № 50, 15 декабря, с. 8.
В статье приведены рисунки с натуры художника журнала «Огонек» С. В. Животовского. Краткое описание задника и костюмов к трагедии «Владимир Маяковский».

26
Р.: Спектакль футуристов. Кто сумасшедшие – футуристы или публика? – Петербургская газета, 1913, № 332, 3 декабря, с. 5.
Описание спектакля «Владимир Маяковский». Кратко говорится о декорациях к нему.

rückt – die Futuristen oder das Publikum?]. – Peterburgskaja gazeta, 3. Dezember 1913, Nr. 332, S. 5.
Beschreibung der Aufführung »Wladimir Majakowski«. Kurz über die Dekorationen.

27
Rossovskij, N.: Spektakl' futuristov [Die Aufführung der Futuristen]. – Peterburgskij listok, 3. Dezember 1913, Nr. 332, S. 4.
Der Verfasser bezeichnet die Tragödie »Wladimir Majakowski« als groben Unfug, als Fieberphantasie. Die Dekorationen rufen nach seinen Worten ein Gefühl heftiger Abneigung hervor.

28
Staryj kritik: Teatr Luna-Park. Spektakl' futuristov [Luna-Park-Theater. Die Aufführung der Futuristen]. – Svet, 4. Dezember 1913, Nr. 318, S. 3.
Scharf ablehnende Notiz über die Dekorationen zur Aufführung.

29
Š-ov, S.: Spektakl' futuristov [Die Aufführung der Futuristen]. – Teatr i žizn', 4. Dezember 1913, Nr. 208, S. 7.
Negative Bewertung der Aufführung und der Dekorationen.

30
Futurističeskie spektakli [Futuristische Aufführungen]. – Teatral'naja gazeta, 1913, Nr. 11, S. 8.
Kurzer Artikel über die Handlung und über das Kostüm des Mannes mit einem Bein und einem Auge und der Aufschrift »Wut«.

31
Jarcev, N.: Teatral'nye očerki. Teatr futuristov [Theaterskizzen. Das Theater der Futuristen]. – Reč', 7. Dezember 1913, Nr. 335, S. 5.
Detaillierte Rezension der futuristischen Aufführung.

32
Volkov, N.: Mejerchol'd. Bd. 2, 1908–1917. Moskau – Leningrad, Academia, 1929, S. 303.
Der Autor beschreibt detailliert die Dekorationen und Kostüme zur Tragödie »Wladimir Majakowski«, wobei er auf den Artikel von A. Brodski verweist (siehe Nr. 23 der Bibliographie).

27
Россовский Н.: Спектакль футуристов. – Петербургский листок, 1913, № 332, 3 декабря, с. 4.
Автор называет трагедию «Владимир Маяковский» грубой бессмыслицей, бредом. Декорации, по словам автора, вызывают чувство отвращения.

28
Старый критик: Театр Луна-Парк. Спектакль футуристов. – Свет, 1913, № 318, 4 декабря, с. 3.
Резко отрицательная заметка о декорациях к спектаклю.

29
Ш-ов С.: Спектакль футуристов. – Театр и жизнь, 1913, 4 декабря, № 208, с. 7.
Отрицательный отзыв о спектакле и декорациях.

30
Футуристические спектакли. – Театральная газета, 1913, № 11, с. 8.
Кратко о действии, о костюме человека с «одной ногой» и одним глазом и надписью «злость».

31
Ярцев Н.: Театральные очерки. Театр футуристов. – Речь, 1913, 7 декабря, № 335, с. 5.
Подробный разбор футуристического спектакля.

32
Волков Н.: Мейерхольд. Т. II, 1908–1917. М.–Л., Academia,1929, с. 303.
Автор подробно описывает декорации и костюмы к трагедии «Владимир Маяковский», ссылаясь на статью А. Бродского (см. № 23).

33
Жевержеев Л.: «Владимир Маяковский». – Стройка, 1931, № 11, с. 14.

34
Жевержеев Л.: Воспоминания. – В кн.: Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., ГИХЛ, 1940, с. 135.
В указанных работах участник постановки вспоминает об истории создания спектакля, о декорациях и костюмах, созданных Филоновым.

33
Ževeržev, L.: »Vladimir Majakovskij«. – Strojka, 1931, Nr. 11, S. 14.

34
Ževeržev, L.: Vospominanija [Erinnerungen]. – In: Majakovskomu. Sbornik vospominanij i statej [Majakowski gewidmet. Erinnerungen und Aufsätze. Sammelband]. Leningrad, GIChL, 1940, S. 135.
In den genannten Werken erinnert sich ein Teilnehmer der Inszenierung an die Entstehungsgeschichte der Aufführung, an die von Filonow entworfenen Dekorationen und Kostüme.

35
Matjušina, O.: O Vladimire Majakovskom [Über Wladimir Majakowski]. – In: Majakovskomu. Sbornik vospominanij i statej [Majakowski gewidmet. Erinnerungen und Aufsätze. Sammelband]. Leningrad, GIChL, 1940, S. 29.
Erinnerungen der Schriftstellerin an Filonows Arbeit an den Dekorationen.

36
Mgebrov, A. A.: Žizn' v teatre [Das Leben im Theater], Bd. 2. Moskau – Leningrad, Academia, 1932, S. 276–278.

37
Rostockij, B.: Teatral'nyj debjut Vladimira Majakovskogo [Das Theaterdebüt Wladimir Majakowskis]. – Teatr, 1937, Nr. 7, S. 114–115.
Bericht über die Gestaltung der Aufführung »Wladimir Majakowski« und über die analytische Methode in der Malerei Filonows.

38
Tomaševskij, B.: Vladimir Majakovskij. – Teatr, 1938, Nr. 4, S. 137–150.
Ausführlicher Artikel über Inszenierung und Gestaltung der Aufführung »Wladimir Majakowski«.

39
Katanjan, V.: Majakovskij. Literaturnaja chronika [Majakowski. Eine literarische Chronik]. 4., ergänzte Aufl., Moskau, GIChL, 1961, S. 53–54.
Erwähnung der Inszenierung der Tragödie »Wladimir Majakowski« mit Verweis auf die Erinnerungen Mgebrows (siehe Nr. 36 der Bibliographie).

35
Матюшина О.: О Владимире Маяковском. – В кн.: Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей. Л., ГИХЛ, 1940, с. 29.
Писательница делится воспоминаниями о работе П. Н. Филонова над декорациями.

36
Мгебров А. А.: Жизнь в театре, т. II. М.–Л., Academia, 1932, с. 276–278.

37
Ростоцкий Б.: Театральный дебют Владимира Маяковского. – Театр, 1937, № 7, с. 114–115.
Рассказывается об оформлении спектакля «Владимир Маяковский» и аналитическом методе в живописи Филонова.

8
Томашевский Б.: Владимир Маяковский. – Театр, 1938, № 4, с. 137–150.
Подробная статья о постановке и оформлении спектакля «Владимир Маяковский».

39
Катанян В.: Маяковский. Литературная хроника. Изд. 4-е, доп., М., ГИХЛ, 1961, с. 53–54.
Упоминание о постановке трагедии «Владимир Маяковский» со ссылкой на воспоминания Мгеброва (см. № 36).

40
Маяковский в воспоминаниях современников. Сборник. М., 1969, с. 110–111, 625.
В сборнике приводятся отрывки из воспоминаний Мгеброва (см. № 36) и Крученых (неопубл.) о постановке трагедии «Владимир Маяковский».

41
Жадова Л.: Театр Маяковского. Страницы истории. – Декоративное искусство, 1973, № 6, с. 42.
О спектакле «Владимир Маяковский» со ссылкой на Мгеброва (см. № 36) и Жевержеева (см. № 33).

40
Majakovskij v vospominanijach sovremennikov. Sbornik [Majakowski in den Erinnerungen seiner Zeitgenossen. Sammelband]. Moskau, 1969, S. 110–111, 625.
Der Sammelband enthält Auszüge aus den Erinnerungen Mgebrows (siehe Nr. 36) und Krutschonychs (unveröffentlicht) an die Inszenierung der Tragödie »Wladimir Majakowski«.

41
Žadova, L.: Teatr Majakovskogo. Stranicy istorii [Das Theater Majakowskis. Etappen der Geschichte]. – Dekorativnoe iskusstvo, 1973, Nr. 6, S. 42.
Über die Aufführung »Wladimir Majakowski« mit Verweis auf Mgebrow (siehe Nr. 36) und Schewerschejew (siehe Nr. 33).

P. N. Filonows künstlerisches Kredo

42
P-v, A.: [Über das Manifest »Gemachte Bilder«]. – Apollon, 1914, Nr. 4, S. 58.

43
Filonov, P. N.: Deklaracija »Mirovogo Rascveta« [Deklaration des »Welterblühens«]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 20, S. 13–15.

44
Filonov, P. N.: Tezisy iz rukopisi Filonova »Ideologija analitičeskogo iskusstva« [Thesen aus Filonows Manuskript »Ideologie der analytischen Kunst«]. – In: Filonov. Katalog. Leningrad, 1930, S. 41–42. (Siehe Nr. 165.)

45
Filonov, P. N.: Ideologija analitičeskogo iskusstva i princip sdelannosti [Ideologie der analytischen Kunst und das Prinzip der Gemachtheit]. – In: Pavel Filonov. 1883–1941. Katalog. Nowosibirsk, Akademgorodok, 1967, S. 6–12. (Siehe Nr. 174.)

46
Kamenskij, V.: Put' ėntuziasta. Avtobiografičeskaja kniga [Der Weg eines Enthusiasten. Autobiographie]. Perm, 1968, S. 87, 180.
Der Autor bezeichnet Filonow als »außergewöhnlich« und weist auf das Erscheinen des Manifests »Gemachte Bilder« hin.

Художественное «кредо» П. Н. Филонова

42
Р-в А.: [О манифесте «Сделанные картины»]. – Аполлон, 1914, № 4, с. 58.

43
Филонов П. Н.: Декларация «Мирового Расцвета». – Жизнь искусства, 1923, № 20, с. 13–15.

44
Филонов П. Н.: Тезисы из рукописи Филонова «Идеология аналитического искусства». – В кн.: Филонов. Каталог. Л., Государственный Русский музей, 1930, с. 41–42. (См. № 165.)

45
Филонов П. Н.: Идеология аналитического искусства и принцип сделанности. – В кн.: Павел Филонов. 1883–1941. Каталог. Новосибирск, Академгородок, 1967, с. 6–12. (См. № 174.)

46
Каменский В.: Путь энтузиаста. Автобиографическая книга. Пермь, 1968, с. 87, 180.
Автор называет Филонова «изумительным» и указывает, что манифест «Сделанные картины» был издан.

Die ersten Jahre nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution

47
Pumpjanskij, L.: Iskusstvo i sovremennost'. Očerk odinnadcatyj. Vystavka kartin vsech napravlenij [Kunst der Gegenwart. Skizze 11. Gemäldeausstellung aller Kunstrichtungen]. – Plamja, 1919, Nr. 52, S. 9–12.
In diesem ernsthaften Artikel, der das Werk einer Reihe von Künstlern analysiert, beurteilt der Verfasser Filonow als den bemerkenswertesten Künstler der Ausstellung und seine Bilder als »in der Technik unnachahmbar und funkelnd gleich Edelsteinen«.

48
B. N.: [Reproduktion von Filonows Gemälde »Bauernfamilie« aus dem Zyklus »Einführung ins Welterblühen«]. – Plamja, 1919, Nr. 61, S. 5.
Das Bild wird positiv beurteilt. Betont werden die »virtuose und detaillierte Zergliederung der Form und die filigrane Technik« des Künstlers in diesem Bild.

49
Sidorov, A. A.: Novoe russkoe iskusstvo v zagraničnom osveščenii [Die neue russische Kunst in der Interpretation des Auslands]. – Tvorčestvo, 1921, Nr. 1–3, S. 39–40.
In der Rezension zu K. Umanskij, Neue Kunst in Rußland 1914–1919, Potsdam–München, 1920, kritisiert Sidorow den Autor, da dieser Filonow als den wahrscheinlich größten russischen Künstler der Zeit bezeichnet.

50
V. B.: U chudožnikov (na Petrogradskoj storone) [Bei den Künstlern (auf der Petrograder Seite)]. – Žizn' iskusstva, 15. November 1921, Nr. 817, S. 5.
Der Verfasser berichtet über die Dritte Ausstellung der »Künstlergemeinde«. Er bezeichnet Filonow als »Kern« der Ausstellung und hebt die äußerst feine Zeichnung, die verwickelten Kombinationen, das Besondere der Farben hervor.

51
Glebov-Putilovskij, N.: Masljanaja vystavka (na 5-j vystavke Obščiny chudožnikov) [Die Ölausstellung (auf der 5. Ausstellung der Künstlergemeinde)]. – Krasnaja gazeta, 15. August 1922, Nr. 183, S. 3.

Первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции

47
Пумпянский Л.: Искусство и современность. Очерк одиннадцатый. Выставка картин всех направлений. – Пламя, 1919, № 52, с. 9–12.
В серьезной статье, анализирующей творчество ряда художников, автор оценивает Филонова как самого значительного художника на выставке, а его картины как «неподражаемые по технике и сверкающие, как драгоценные камни».

48
Б. Н.: [Репродукция картины Филонова «Крестьянская семья» из цикла «Ввод в мировой расцвет»]. – Пламя, 1919, № 61, с. 5.
Картина положительно оценена. Отмечена «виртуозная и мелочная расчлененность формы и филигранная техника» художника в этой картине.

49
Сидоров А. А.: Новое русское искусство в заграничном освещении. – Творчество, 1921, № 1–3, с. 39–40.
В рецензии на кн. Umanskij K. »Neue Kunst in Rußland 1914–1919«, Potsdam–München, 1920, Сидоров критикует Уманского за то, что тот называет Филонова чуть-ли не величайшим русским художником наших дней.

50
В. Б.: У художников (на Петроградской стороне). – Жизнь искусства, 1921, 15 ноября, № 817, с. 5.
Рассказывая о Третьей выставке Общины художников, автор считает Филонова «гвоздем» выставки, отмечает тончайший рисунок, сложнейшие комбинации, особенности красок.

51
Глебов-Путиловский Н.: Масляная выставка (на 5-й выставке Общины художников). – Красная газета, 1922, 15 августа, № 183, с. 3.
Автор – родственник Филонова – рассказывает о творческом методе художника, его огромной работоспособности и, в частности, о работе над картиной «Формула вселенского сдвига через русскую революцию в мировой расцвет».

Der Verfasser, ein Verwandter Filonows, berichtet über die künstlerische Methode Filonows, seine gewaltige Arbeitskapazität und insbesondere über die Arbeit an dem Bild »Formel des Weltallumschwungs durch die russische Revolution ins Welterblühen«.

52
Rostovcev, N.: Vystavki »Obščiny chudožnikov« [Die Ausstellungen der »Künstlergemeinde«]. – Poslednie novosti, 20. August 1922, Nr. 4, S. 3.
Kurzer Kommentar zur Ausstellung. Filonow wird hervorgehoben und als außergewöhnlicher Meister realistischer Porträts bezeichnet.

53
N. R.: Vystavka Obščiny chudožnikov [Die Ausstellung der Künstlergemeinde]. – Poslednie novosti, 4. September 1922, Nr. 7, S. 3.
Die Hälfte des kurzen Kommentars ist Filonow gewidmet. Für den Verfasser sind seine Arbeiten in einem theoretischen Sinne außergewöhnlich interessant. Sie zeugten von einer wunderbaren Fähigkeit des Zeichnens: »Es sind Partituren, mit großem Können und Feinheit gestaltet.« Aber bei allen Vorzügen der Komposition, der Idee und der Zeichnung seien die Arbeiten Filonows für eine unmittelbare und unvoreingenommene Betrachtung völlig ungeeignet.

54
Voinov, V.: 5-aja vystavka Obščiny chudožnikov [Die 5. Ausstellung der Künstlergemeinde]. – Sredi kollekcionerov, 1922, Nr. 9, S. 62–63.
Von den Malern zogen zwei die Aufmerksamkeit Woinows auf sich: R. R. Frenz und Filonow. Über Filonow schreibt der Verfasser: »Filonow ist ein rätselhafter Künstler, in dem sich in seltsamer Weise gewisse dunkle […] Kräfte mit Vorstößen ins ›Welterblühen‹ vereinen. Filonow erscheint uns als Mensch mit einer erschütterten Seele, von Alpträumen beherrscht. Diese Erschütterung drückt sich in den Gesichtern und Gestalten der Menschen und Tiere aus, die man inmitten des Chaos und der Überhäufungen seiner Leinwände finden kann, und in der äußersten Verworrenheit, im Wirbel seltsamer Verkrümmungen und Lichter.«

55
Russkaja chudožestvennaja vystavka v Berline [Die Russische Kunstausstellung in Berlin]. – Žar-Ptica, 1922, Nr. 8, S. 23–24.

52
Ростовцев Н.: Выставки «Общины художников». – Последние новости, 1922, 20 августа, № 4, с. 3.
Краткая заметка о выставке. Филонов выделен. Назван незаурядным мастером реалистических портретов.

53
Н. Р.: Выставка Общины художников. – Последние новости, 1922, 4 сентября, № 7, с. 3.
Небольшая заметка, где половина строк посвящена Филонову. Для автора работы Филонова чрезвычайно интересны теоретически, они свидетельствуют о прекрасном умении рисовать. «Это – партитуры, разработанные с большим умением и тонкостью». Но при всех достоинствах композиции, идеи, рисунка, полагает автор, работы Филонова совершенно неприемлемы для непосредственного и непредвзятого созерцания.

54
Воинов В.: 5-ая выставка Общины художников. – Среди коллекционеров, 1922, № 9, с. 62–63.
Среди живописцев внимание Воинова привлекли два имени: Р. Р. Френц и Филонов. О творчестве Филонова автор пишет: «Филонов – художник загадочный, в котором странно сочетаются какие-то темные […] силы с порывами в „мировой расцвет“. Филонов представляется нам человеком с надломленной душой, находящейся во власти кошмарных снов; этот надлом и в выражении лиц и фигур людей и животных, которых можно найти среди хаоса и нагромождения его полотен и в крайней запутанности, в вихре странных изломов и сияний».

55
Русская художественная выставка в Берлине. – Жар-Птица, 1922, № 8, с. 23–24.
В Галерее Ван Димена на Русской художественной выставке Филонов характеризуется как экспрессионист. О двух его композициях сказано, что они «бесспорно привлекают к себе внимание».

56
[Репродукция «Композиции» Филонова]. – Жар-Птица, 1922, № 9, с. 17.

Bei der Russischen Kunstausstellung in der Galerie van Diemen wird Filonow als Expressionist charakterisiert. Von zweien seiner Kompositionen heißt es, daß sie »unbestritten das Interesse auf sich ziehen«.

56
[Reproduktion von Filonows »Komposition«]. – Žar-Ptica, 1922, Nr. 9, S. 17.

57
B. Z.: O vystavke Obščiny chudožnikov (v Narodnom dome) [Über die Ausstellung der Künstlergemeinde (im Volkshaus)]. – Petrogradskaja pravda, 17. November 1922, Nr. 259, S. 5.
Kurzer Artikel, der zur Hälfte Filonow behandelt. Der Verfasser hebt ihn aufgrund seiner Tragik und seiner Meisterschaft gegenüber den anderen Künstlern hervor. Seinen Worten zufolge ist Filonow ein vielseitiges und sprudelndes Talent, das bedeutende Werke aus den verschiedenen Entwicklungsperioden der Malerei hervorgebracht hat. Wie einer der Kritiker bemerkt habe, sei Filonow kein Maler unbedeutender Episoden, sondern kosmischer Ereignisse.

58
Janov, A. A.: Vystavka Narodnogo doma [Die Ausstellung des Volkshauses]. – Žizn' iskusstva, 28. November 1922, Nr. 47 (870), S. 6.
In seinem Bericht über die Ausstellung verweilt der Verfasser vor allem bei Filonow, einem »außergewöhnlichen Meister und großen Künstler, der ein wundervolles, schön gezeichnetes Frauenporträt und einen Zyklus dekorativer Versuche hervorgebracht hat«.

59
BĖN: Teatr i iskusstvo [Theater und Kunst]. – Petrogradskaja pravda, 29. Juni 1923, Nr. 43.
In der Ausstellung von Künstlern aller Richtungen in der Akademie der Künste waren Arbeiten Filonows zu sehen. Drei davon erscheinen dem Verfasser als wertvoller Beitrag: »Formel der Revolution«, »Formel des Petrograder Proletariats« und »Weltallumschwung durch die russische Revolution«. BĖN analysiert die »Formel des Petrograder Proletariats«: »Dies ist eine Apotheose der Arbeit, der heutigen wie der zukünftigen, der schöpferischen und der technischen. Es steckt viel technisch-sparsam angewandte Schönheit in dieser Wiedergabe weißer Würfel, aus denen Gesichter, Hände und Beine auftauchen. Und das Wichtigste ist,

57
Б. З.: О выставке Общины художников (в Народном доме). – Петроградская правда, 1922, № 259, 17 ноября, с. 5.
Небольшая статья, в которой половина строк отведена Филонову. Автор отмечает Филонова среди других художников по трагизму, по мастерству. По словам Б. З., Филонов – талант многогранный и кипучий, давший видные произведения из разных периодов развития живописи. Как было отмечено кем-то из критиков, Филонов художник не маленьких эпизодов, а космических событий.

58
Янов А. А.: Выставка Народного дома. – Жизнь искусства, 1922, № 47 (870), 28 ноября, с. 6.
Рассказывая о выставке, автор прежде всего останавливается на Филонове, «исключительном мастере, большом художнике, давшем прекрасный, хорошо нарисованный дамский портрет и цикл декоративных исканий».

59
БЭН: Театр и искусство. – Петроградская правда, 1923, 29 июня, № 43.
На выставке художников всех направлений в Академии художеств были представлены работы Филонова. Три из них автору представляются ценным вкладом: «Формула революции», «Формула петроградского пролетариата», «Мировой сдвиг через русскую революцию». Анализируя «Формулу петроградского пролетариата», БЭН пишет: «Это апофеоз труда современного и будущего, созидающего, технического, много красоты технико-экономной в этом отражении белых кубиков, из которых выплывают лица, руки, ноги, а главное – в сложной дивной механике возможно переплетающихся линий и кругов. В лицах сила и красота. Это не мертвые формы и цвета, а подлинная живопись. Техника, мастерство изумляют». Однако, автор находит уязвимое место Филонова – это трудность восприятия картин современным зрителем, воспитанным на старых образцах.

daß in dieser komplizierten und erstaunlichen Mechanik sich verflechtende Linien und Kreise erst möglich werden. In den Gesichtern steckt Kraft und Schönheit. Dies sind keine toten Formen und Farben, das ist wirkliche Malerei. Technik und Meisterschaft setzen in Erstaunen [...].« Dennoch findet der Verfasser einen wunden Punkt: Die Bilder seien für den gegenwärtigen, nach alten Mustern erzogenen Betrachter schwer zu rezipieren.

60
Isakov, S.: Chudožnik i revoljucija [Künstler und Revolution]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 22, S. 1–2.
Über Filonows Deklaration. Kurze Besprechung einiger Thesen darin.

61
Stupin, N.: Gosudarstvennaja vystavka [Die staatliche Ausstellung]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 22, S. 5–6.
Über die vier Deklarationen der Künstler neuer Richtungen und über Filonows Manifest.

62
Nikolaev-Bergin, N. M.: Bor'ba za novuju metafiziku (K ocenke deklaracij chudožnikov Filonova i drugich) [Der Kampf um eine neue Metaphysik (Zur Beurteilung der Deklarationen von Filonow und anderen Künstlern]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 23, S. 8–9.
Filonows Deklaration ist nach den Worten des Autors ein absolutes, verbrieftes »Ich bestätige« und »Ich lehne ab«, das den Verfasser zu den völligen Nihilisten in der Kunst gehören läßt. Die künstlerischen Werke Filonows sind dem Autor unverständlich.

63
Marksist: Gosudarstvennaja vystavka [Die staatliche Ausstellung]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 24, S. 26–27.
Eine Analyse des Werks der Künstler des »linken Flügels«. Der Verfasser hält Filonow, Matjuschin und Malewitsch für Elemente einer dekadenten Kunst und ruft zum Kampf gegen ihre Wahrnehmung der Welt auf. Er weist jedoch auf die Meisterschaft Filonows und seine überragende Technik hin.

64
Isakov, S.: Vyrugali i ... ladno [Geschimpf und Geschrei und ... gut]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 30, S. 9–10.

60
Исаков С.: Художник и революция. – Жизнь искусства, 1923, № 22, с. 1–2.
О декларации Филонова. Краткий разбор некоторых ее положений.

61
Ступин Н.: Государственная выставка. – Жизнь искусства, 1923, № 22, с. 5–6.
О 4-х декларациях художников новых направлений и о филоновском манифесте.

62
Николаев-Бергин Н. М.: Борьба за новую метафизику (К оценке деклараций художников Филонова и других). – Жизнь искусства, 1923, № 23, с. 8–9.
Декларация Филонова, по словам Николаева-Бергина, сплошное писаревское «утверждаю» и «отрицаю», ставящее автора декларации в разряд совершенейших нигилистов в искусстве. Художественные произведения Филонова Николаеву-Бергину не понятны.

63
Марксист: Государственная выставка. – Жизнь искусства, 1923, № 24, с. 26–27.
Анализ творчества художников «левого крыла». Автор считает Филонова, Матюшина и Малевича элементами упадочной живописи и призывает бороться с их мироощущением, но отмечает мастерство и колоссальную технику Филонова.

64
Исаков С.: Выругали и ... ладно. – Жизнь искусства, 1923, № 30, с. 9–10.
О выставке картин художников Петрограда всех направлений. Автор призывает не отмахиваться от непонятных новшеств, не стремиться разделаться с ними остротами или бранью, но заслушать объяснения художников «левого течения», в том числе и Филонова.

65
[Хроника]. – Жизнь искусства, 1923, № 40, с. 27.
Краткое сообщение о преобразовании Музея живописной культуры в Исследовательский институт, во главе которого встанет Малевич, а одну из исследовательских мастерских возглавит Филонов.

Über die Ausstellung Petrograder Künstler aller Kunstrichtungen. Der Verfasser ruft dazu auf, unverständliche Neuheiten nicht einfach abzulehnen und mit Spott oder Geschimpf abzutun, sondern sich darum zu bemühen, die Erläuterungen der Künstler »linker Richtung«, darunter Filonow, anzuhören.

65
[Chronik]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 40, S. 27.
Kurze Mitteilung über die Umwandlung des Museums für künstlerische Kultur in ein Forschungsinstitut mit Malewitsch als künftigem Direktor und Filonow als Leiter einer der Forschungswerkstätten.

66
[Chronik]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 46, S. 26.
Kurze Mitteilung darüber, daß in der Akademie der Künste die Vollversammlung der Fachkommissionen der Malereifakultät den mehrheitlichen Beschluß gefaßt habe, folgende Künstler und im Bereich der bildenden Kunst tätige Personen zu Professoren zu berufen: Filonow, Tatlin, Malewitsch, Tyrsa, Lebedew, Jermolajewa, Utkin, Poljakow, Issakow und Punin.

67
Solomonov, M.: Iskusstvo v opasnosti [Kunst in Gefahr]. – Žizn' iskusstva, 1923, Nr. 50, S. 17–18.
Der Verfasser ist der Meinung, daß in der Akademie der Künste Übles vorgehe, daß dort ein Machtkampf sich befeindender Künstlergruppen Platz greife. Filonow, Malewitsch und andere könnten der Akademie nichts geben.

68
Bor'ba za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20-ch godov. Materialy, dokumenty, vospominanija [Der Kampf um den Realismus in der bildenden Kunst der 20er Jahre. Materialien, Dokumente, Erinnerungen]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1962, 403 S., 12 Tafeln. Zwischen S. 192 und S. 193 Reproduktion von Filonows »Komposition«.

66
[Хроника]. – Жизнь искусства, 1923, № 46, с. 26.
Краткое сообщение о том, что в Академии художеств общим собранием предметных комиссий живописного факультета и общим курсом постановлено пригласить в качестве профессоров следующих художников и деятелей изобразительного искусства: Филонова, Татлина, Малевича, Тырсу, Лебедева, Ермолаеву, Уткина, Полякова, Исакова и Пунина.

67
Соломонов М.: Искусство в опасности. – Жизнь искусства, 1923, № 50, с. 17–18.
Автор считает, что с Академией художеств творится неладное, она втягивается в борьбу за власть между группами художников, враждующих между собой. По мнению автора, Филонов, Малевич и др. ничего не могут дать Академии художеств.

68
Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., Советский художник, 1962, 403 с., 12 л. илл. Между с. 192–193 вкл. лист – репродукция Филонова П. Н. «Композиция».

Filonow und das Kollektiv »Meister der analytischen Kunst«

Programm und Prinzipien der Filonow-Schule

69
Voinov, V.: Izobrazitel'noe iskusstvo i sovremennost' [Bildende Kunst und Gegenwart]. – Novosti iskusstva, nauki i literatury [Neuigkeiten aus Kunst, Wissenschaft und Literatur]. Beilage zur Zeitschrift »Krasnaja panorama«. Leningrad, 1928, Nr. 3, S. 68–72.
Über die Künstler Leningrads, die Unorganisiertheit des künstlerischen Lebens. Eine Ausnahme seien die durch ideologische Prinzipien vereinten Filonow-Schüler.

70
Voinov, V.: Iskusstvo v 1928 godu [Die Kunst im Jahre 1928]. – Literaturno-chudožestvennyj sbornik [Sammelband der Literatur und Kunst]. Beilage zur Zeitschrift »Krasnaja panorama«. Leningrad, Januar 1929, S. 49–54.
Der Verfasser analysiert die Situation der Kunst im Jahre 1928 und die Reaktion des Betrachters und schreibt dazu: »Erscheinungen wie die Filonow-Schüler [...] verwirren, verursachen Befremden und dezidierte Äußerungen zur völligen Unverständlichkeit und Nutzlosigkeit solcher Kunst. All das [...] findet in Diskussionen, Disputen u. ä. eine Erklärung.«

71
Voinov, V.: Leningradskie chudožniki [Leningrader Künstler]. – Krasnaja panorama, 1929, Nr. 23, S. 10–17.
Von den Leningrader Künstlern hebt der Autor die Gruppe Filonows als Kollektiv mit »einheitlichem Gesicht« ab. Er geht ausführlich auf Filonows Persönlichkeit und die Schaffensmethoden seiner Schule ein.

72
Gollerbach, E. F.: Iskusstvo i sovremennost' [Kunst und Gegenwart]. – Vestnik znanija, 1929, Nr. 6, S. 276–279.
In dem Abriß wird die Schaffensmethode Filonows und seiner Schule untersucht.

73
Kibrik, E.: Nel'zja prochodit' mimo [Man kommt nicht daran vorbei]. – Junyj proletarij, 1929, Nr. 1.
Zusammen mit dem Aufruf, die Arbeiten der Filonow-Schule, die eine völlige Umwertung der künstlerischen Werte mit sich bringe, zu studieren, veröffentlicht Kibrik die Thesen seiner Arbeit als Künstler.

Филонов и коллектив Мастеров аналитического искусства

О программе и принципах филоновской школы

69
Воинов В.: Изобразительное искусство и современность. – Новости искусства, науки и литературы. Приложение к журналу «Красная панорама». Л., 1928, № 3, с. 68–72.
О художниках Ленинграда. Отмечается внутренняя неорганизованность художественной жизни. Исключением являются «филоновцы», объединенные по художественно-идеологическим принципам.

70
Воинов В.: Искусство в 1928 году. – Литературно-художественный сборник. Приложение к журналу «Красная панорама». Л., 1929, январь, с. 49–54.
Анализируя состояние искусства в 1928 году и реакцию зрителя, автор пишет: «Такие явления как „филоновцы" [...] ошеломляют, вызывают недоумение и даже определенные заявления о полной непонятности и ненужности такого искусства: все это [...] получает разъяснение при беседах, диспутах и т. д.».

71
Воинов В.: Ленинградские художники. – Красная панорама, 1929, № 23, с. 10–17.
Среди ленинградских художников Воинов выделил группу Филонова как коллектив, имеющий «единое лицо». Подробно останавливается на личности Филонова и творческих методах его школы.

72
Голлербах Э. Ф.: Искусство и современность. – Вестник знания, 1929, № 6, с. 276–279.
В очерке разбирается творческий метод Филонова и его школы.

73
Кибрик Е.: Нельзя проходить мимо. – Юный пролетарий, 1929, № 1.
Вместе с призывом изучать работы филоновской школы, которая производит полную переоценку художественных ценностей, Кибрик публикует тезисы своей работы как художника.

74
Lunačarskij, A. V.: Izobrazitel'noe iskusstvo na službe žizni [Die bildende Kunst im Dienste des Lebens]. – Krasnaja panorama, 1929, Nr. 23, S. 2–9.
Auf S. 5 Reproduktion von Filonows »Porträt N. N. Glebow-Putilowski«.

75
Ežegodnik literatury i iskusstva na 1929 god [Jahrbuch 1929 der Literatur und Kunst]. Moskau, Komakademija, 1929, S. 472–491.
Das Kapitel »Grundlegende Momente in der Entwicklung der sowjetischen Malerei« behandelt die »analytische Methode« der Filonow-Schüler; sie wird als metaphysischer Subjektivismus bezeichnet, der aus den Empfindungen und »Erlebnissen« des Künstlers hervorgehe. Der Künstler schaffe eine neue Realität, in der sich in chaotischer Weise Schädel, Häuser, Krakenarme und überhaupt alles vermische, was sich seine kranke Phantasie ausdenken könne.

76
Chudožnik na fronte bezbožija [Der Künstler an der Front des Atheismus]. – Smena, 14. Mai 1930, Nr. 109.
Das Kollektiv »Meister der analytischen Kunst« wendet sich an Künstler aller Richtungen, um eine antireligiöse Front der bildenden Kunst zu formieren.

77
Ioffe, I. I.: Sintetičeskaja istorija iskusstv. Vvedenie v istoriju chudožestvennogo myšlenija [Synthetische Geschichte der Künste. Einführung in die Geschichte des künstlerischen Denkens]. Leningrad, OGIZ, Lenizogiz, 1933, S. 482–485.
Über die analytische Malerei Filonows. Reproduktionen von »Bezwinger der Stadt« (S. 484) und »Festmahl der Könige« (S. 485).

78
Tarusskie stranicy. Literaturno-chudožestvennyj illjustrirovannyj sbornik [Tarussische Skizzen. Sammelband der Literatur und Kunst]. Kaluga, 1961, S. 309.
Über Filonow und seine Verbindung zur Dichtung Sabolozkis.

79
Bojko, M. A.: Izobrazitel'noe iskusstvo. – Očerki istorii Leningrada, t. 6 [Bildende Kunst. – Studien zur

74
Луначарский А. В.: Изобразительное искусство на службе жизни. – Красная панорама, 1929, № 23, с. 2–9.
Воспроизведен портрет Н. Н. Глебова-Путиловского работы Филонова (с. 5).

75
Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. М., Изд-во Комакадемии, 1929, с. 472–491.
В главе «Основные моменты в развитии советской живописи» описан «аналитический метод» филоновцев, который назван метафизическим субъективизмом, проистекающим из ощущений и «переживаний» художника, творящего новую реальность, где хаотически перемешаны черепа, дома, щупальцы спрута и вообще все, что может придумать больное воображение художника.

76
Художник на фронте безбожия. – Смена, 1930, 14 мая, № 109.
Обращение коллектива Мастеров аналитического искусства к художникам всех направлений о создании антирелигиозного фронта изобразительного искусства.

77
Иоффе И. И.: Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., ОГИЗ, Ленизогиз, 1933, с. 482–485.
Об аналитической живописи Филонова. Репродукции: «Победитель города», с. 484, «Пир королей», с. 485.

78
Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калуга, 1961, с. 309.
О Филонове, связь его с поэзией Заболоцкого.

79
Бойко М. А.: Изобразительное искусство. – Очерки истории Ленинграда, т. VI. М.–Л., Наука, 1964, с. 849.
Краткая характеристика школы Филонова.

Geschichte Leningrads, Bd. 6]. Moskau–Leningrad, Nauka, 1964, S. 849.
Kurze Charakterisierung der Filonow-Schule.

80
Al'fonsov, V.: Slova i kraski. Očerki iz istorii tvorčeskich svjazej poetov i chudožnikov [Worte und Farben. Skizzen aus der Geschichte der schöpferischen Beziehungen zwischen Dichtern und Malern]. Moskau-Leningrad, Sovetskij pisatel', 1966, S. 180–195.
Über Filonow und seinen Einfluß auf den Dichter Sabolozki.

81
Chalaminskij, Ju.: Evgenij Kibrik. Moskau, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970, S. 14–25.
Im Kapitel »Die Filonow-Schule« wird detailliert über die Gründung des Kollektivs »Meister der analytischen Kunst«, seine Aufgaben, Prinzipien und seine Arbeit berichtet. Kibrik, ein Schüler Filonows, gehörte zum Kollektiv. In den dreißiger Jahren brach er mit Filonow.

Das Haus der Presse als Arbeitsplatz der »MAI«

82
Afiši Doma Pečati [Theaterzettel des Hauses der Presse]. Leningrad, 1928, Nr. 2.
Dokument zur Arbeit der Filonow-Gruppe.

83
Berggol'c, O.: Izbrannoe [Ausgewählte Werke], Bd. 2. Moskau, 1967, S. 599.
In dem Aufsatz über Boris Kornilow (»Verlängerung des Lebens«) berichtet die Schriftstellerin über das Haus der Presse und erinnert sich, daß formalistisch beeinflußte junge Künstler unter Anleitung Filonows den Zuschauersaal mit Bildern ausschmückten, die den Aufenthalt dort fürchterlich machten.

84
Gor, G.: Zamedlenie vremeni [Die Verlangsamung der Zeit]. – Zvezda, 1967, Nr. 4, S. 174–191.
Auf S. 184–185 wird der Eindruck beschrieben, den die Wandbilder im Haus der Presse hinterließen. Sie hätten einen um den Verstand bringen können.

80
Альфонсов В.: Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М.–Л., Советский писатель, 1966.
С. 180–195 о Филонове, его влиянии на поэта Заболоцкого.

81
Халаминский Ю.: Евгений Кибрик. М., Изобразительнье искусство, 1970, с. 14–25.
В главе «Школа Филонова» подробно рассказано о создании коллектива Мастеров аналитического искусства, его задачах, принципах и работе. Кибрик – ученик Филонова, он входил в состав МАИ. В 30-е годы отошел от Филонова.

Дом Печати – место работы коллектива МАИ

82
Афиши Дома Печати. Л., 1928, № 2.
Документ, упоминающий о работе группы Филонова.

83
Берггольц О.: Избранное, т. II. М., 1967, с. 599.
В статье «Продолжение жизни», о Борисе Корнилове, писательница рассказывает о Доме Печати, вспоминает, что формалистически настроенные молодые художники под руководством Филонова изукрасили зрительный зал такими картинами, что в зале было страшновато находиться.

84
Гор Г.: Замедление времени. – Звезда, 1967, № 4, с. 174–191.
На с. 184–185 описано впечатление от фресок Дома Печати, которые могли свести с ума обывателя.

85
Македонов А.: Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., Советский писатель, 1968, с. 36.

85
Makedonov, A.: Nikolaj Zabolockij. Žizn'. Tvorčestvo. Metamorfozy [Nikolai Sabolozki. Leben. Werk. Metamorphosen]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1968, S. 36.
Die von Filonow-Schülern gestalteten Wandbilder werden erwähnt sowie auf S. 111–114 die literarischen und künstlerischen Beziehungen zwischen Sabolozki und Filonow.

86
Stepanov, N.: Iz vospominanij o N. Zabolockom [Aus den Erinnerungen an Sabolozki]. – In: Vospominanija o Zabolockom [Erinnerungen an Sabolozki]. Moskau, Sovetskij pisatel', 1977, S. 86.
Über die Wandbilder im Haus der Presse.

Упоминаются фрески, расписанные учениками Филонова, на с. 111–114 – о литературно-художественных связях Заболоцкого и Филонова.

86
Степанов Н.: Из воспоминаний о Н. Заболоцком. – В кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., Советский писатель, 1977, с. 86.
О фресках Дома Печати.

Die Ausstellungen der Filonow-Schüler

87
[Mitteilung über den Saal im Haus der Presse, in dem zwanzig Bilder von Filonows Schülern ausgestellt wurden]. – Smena, 6. April 1927, S. 4.
Mit der Reproduktion eines Hochreliefs eines Bildhauers der Filonow-Schule.

88
[Anschlagzettel zur Ausstellung der Arbeiten der Meister der analytischen Kunst. Die Filonow-Schule]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 15. April 1927, Nr. 100, S. 6. (Siehe Nr. 161 der Bibliographie.)

89
Literator: »Dom Pečati« [Das »Haus der Presse«]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 15. April 1927, Nr. 100, S. 2.
Der Verfasser zeigt sich beunruhigt über die Geldangelegenheiten des Hauses der Presse. Es fehlten Mittel für Arbeitszimmer, Lehrstühle, Laboratorien, während die Ausstattung des Saales im Haus der Presse in die Tausende gehe.

90
V. V.: Vystavka »Filonovcy« v Dome Pěcati [Die Ausstellung »Die Filonow-Schüler« im Haus der Presse]. – Krasnaja panorama, 1927, Nr. 24, S. 14.
Positive Bewertung der Arbeit der Filonow-Schüler. Die Ausstellung im Haus der Presse wird als eines der herausragenden Ereignisse des Frühjahrs bezeichnet. In seiner Analyse der Werke betont der Verfasser die The-

Выставки филоновцев

87
[Заметка о зале Дома Печати, где выставлены 20 картин учеников Филонова]. – Смена, 1927, 6 апреля, с. 4.
Дана репродукция скульптуры-горельефа скульптора филоновской школы.

88
[Афиша выставки работ Мастеров аналитического искусства. Школа Филонова]. – Красная газета, вечерний выпуск, 1927, 15 апреля, № 100, с. 6. (См. № 161.)

89
Литератор: «Дом Печати». – Красная газета, вечерний выпуск, 1927, 15 апреля, № 100, с. 2.
Автор обеспокоен денежными делами Дома Печати. Отсутствуют средства для рабочих комнат, кафедр, лабораторий, тогда как оформление зала Дома Печати обошлось в несколько тысяч.

menvielfalt, die umfassende Darstellung der revolutionären Wirklichkeit und die Vielschichtigkeit aller Kompositionen. Die Ausstellung der Filonow-Schüler, so der Verfasser, »berührt den Betrachter, hält ihn dazu an, über den Weg des Schaffensprozesses ernsthaft nachzudenken, und läßt ihn nicht gleichgültig«.

91
E. G.: Škola Filonova (Vystavka v Dome Pečati) [Filonows Schule (Die Ausstellung im Haus der Presse)]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 5. Mai 1927, Nr. 118, S. 5.
Ein vernichtender Artikel. Die Künstler werden als »analysierende Mammuts« bezeichnet. »Eine gesellschaftspolitische Groteske mit einem Einschlag pathologischer Anatomie – das ist die zutreffendste Bestimmung dessen, was die Filonow-Schule im Haus der Presse ausgestellt hat«, so der Verfasser.

92
Isakov, S.: Vystavka v Moskovsko-Narvskom Dome kul'tury [Die Ausstellung im Kulturhaus Moskau-Narwa]. – Žizn' iskusstva, 1928, Nr. 51, S. 4–5.
Berichtet wird über Ausrichtung und Organisation der Ausstellung, über die Künstler und die analytische Methode der Filonow-Schule. Der Verfasser bemerkt, daß die Filonow-Schüler völlig neue, wundervoll ausgearbeitete Sachen ausgestellt hätten. Eine Statue des Bildhauers Suworow wird als außergewöhnliches Werk hinsichtlich Meisterschaft, Kraft und Originalität der künstlerischen Auffassung und Gestaltung bezeichnet. Mit einer Reproduktion der Skulptur.

93
E. A.: Začem prišel Filonov? Zanosčivost' chudožnikov školy Filonova [Weshalb kam Filonow? Der Hochmut der Künstler der Filonow-Schule]. – Leningradskaja pravda, 1. Januar 1929, S. 6.
Am 29. Dezember wurde im Kulturhaus Moskau-Narwa über das Schaffen der Künstler der Filonow-Schule diskutiert. Der Verfasser der Notiz schildert den Ablauf der Besprechung in negativen Tönen und klagt Filonow an, sich nicht um eine leicht verständliche Erklärung seines Schaffens bemüht zu haben.

94
Kul'trabotnik: »Iskjusstvo« – trudjaščimsja [Die »Kunst« den Werktätigen]. – Rabočij i teatr, 1929, Nr. 2, S. 3.

90
В. В.: Выставка «Филоновцы» в Доме Печати. – Красная панорама, 1927, № 24, с. 14.
Дана высокая оценка работе группы учеников Филонова. Выставка в Доме Печати названа одним из ярких событий весеннего художественного сезона. Анализируя творчество художников, автор отмечает разнообразие тем, широкую картину охвата революционной действительности, сложность всех композиций. Выставка филоновцев, по словам автора, «задевает зрителя, заставляет его серьезно призадуматься над путем творческого процесса и не оставляет равнодушным».

91
Э. Г.: Школа Филонова (Выставка в Доме Печати). – Красная газета, вечерний выпуск, 1927, 5 мая, № 118, с. 5.
Разгромная статья. Художники названы «анализирующими мамонтами». «Общественно-политический гротеск с уклоном в патологическую анатомию – вот наиболее точное определение того, что выставила в Доме Печати школа Филонова», – восклицает автор.

92
Исаков С.: Выставка в Московско-Нарвском Доме культуры. – Жизнь искусства, 1928, № 51, с. 4–5.
Рассказывается об устройстве и организации выставки, о художниках, об аналитическом методе школы Филонова. Автор отмечает, что филоновцы дали на выставку совершенно новые вещи, прекрасно проработанные. Статуя скульптора Суворова названа исключительным произведением по мастерству и по силе и своеобразию художественного восприятия и оформления. Воспроизводится скульптура.

93
Е. А.: Зачем пришел Филонов? Заносчивость художников школы Филонова. – Ленинградская правда, 1929, 1 января, с. 6.
29 декабря в Московско-Нарвском Доме культуры состоялся разбор творчества художников школы Филонова. Автор заметки в недоброжелательных тонах излагает процесс разбора. Обвиняет Филонова в том, что он не стремился доступно объяснять свое творчество.

Der Verfasser ist von der bildenden Kunst in den Arbeiterklubs angetan. Er schreibt über den schweren und ermüdenden Eindruck, den der allergrößte Teil filonowscher Malerei, ausgestellt im Haus der Presse, hinterlasse, hebt jedoch die Skulptur eines Arbeiters hervor, der den Bourgeois vernichtet (Kampf der Arbeit und des Kapitals). Kurzer Bericht über das Schicksal dieses Werkes.

95
Basseches, A.: Po moskovskim vystavkam. Paralleli i nabljudenija [Auf Moskauer Ausstellungen. Parallelen und Beobachtungen]. – Iskusstvo, 1929, Nr. 5–6, S. 94 bis 106.
Die Gruppe Filonows wird als eine Gruppe von Enthusiasten bezeichnet, die einen entbehrungsreichen Kampf um das Recht auf ihre schöpferische Methode führe (S. 96).

96
»Revizor« v Dome Pečati [»Der Revisor« im Haus der Presse]. – Krasnaja gazeta, 1. Januar 1927, Nr. 1.
Mitteilung über die Proben zum »Revisor«. Über die Ausstattung des Theaters, des Saals und die Anbringung der Dekorationen durch Filonow.

97
Otkrytie novogo teatra »Doma Pečati« [Die Eröffnung des neuen Theaters des »Hauses der Presse«]. – Krasnaja gazeta, 9. März 1927, Nr. 94, S. 6.
Über die Ausgestaltung und Bemalung des Zuschauersaales und die Kostüme der Helden des Stückes. In ironischer Weise bezeichnet der Verfasser die zwei Erdbeeren, die Semljanika (»Erdbeere«), dem Kurator der Armenanstalten, auf den Rücken gezeichnet sind, als den Höhepunkt der revolutionären Neuerung und des Scharfsinns.

98
Blejman, M.: »Revizor« (Teatr Doma Pěcati) [»Der Revisor« (Theater des Hauses der Presse)]. – Leningradskaja pravda, 12. April 1927, Nr. 83, S. 6.
Der Verfasser ist der Meinung, daß das Theaterstück Terentjew nicht geglückt sei, da es Einheit und Durchdachtsein vermissen lasse. Zu den Kostümen bemerkt er: »Der bloße Gedanke, den Charakter einer Person auf deren Rücken zu skizzieren, ist naiv. Der Zuschauer bemerkt die Symbolik der Kostüme nicht, und sei es nur deshalb, weil er sie nicht sieht.«

94
Культработник: «Искюсство» – трудящимся. – Рабочий и театр, 1929, № 2, с. 3.
Автора привлекло изобразительное искусство в рабочих клубах. Он пишет о тяжелом и утомительном впечатлении от чрезмерной порции филоновской живописи в Доме Печати, но выделяет скульптуру рабочего, сокрушающего буржуя (борьба труда и капитала). Кратко о судьбе этого произведения.

95
Бассехес А.: По московским выставкам. Параллели и наблюдения. – Искусство, 1929, № 5–6, с. 94–106.
Упомянута группа Филонова (на с. 96) как энтузиасты, ведущие самоотверженную борьбу за право на свой творческий метод.

96
«Ревизор» в Доме Печати. – Красная газета, 1927, 1 января, № 1.
Сообщение о репетициях «Ревизора». Об устройстве театра, зала и монтировке Филоновым декораций к «Ревизору».

97
Открытие нового театра «Дома Печати». – Красная газета, 1927, 9 марта, № 94, с. 6.
Об оформлении и росписи зрительного зала, о костюмах героев пьесы. Автор иронически считает верхом революционной новизны и остроумия две земляничные ягоды, нарисованные на спине смотрителя богоугодных заведений Земляники.

98
Блейман М.: «Ревизор» (Театр Дома Печати). – Ленинградская правда, 1927, 12 апреля, № 83, с. 6.
Автор считает, что пьеса не удалась Терентьеву, нет цельности и продуманности. О костюмах замечено, что «наивна сама мысль чертить характер персонажа у него на спине. Зритель не ощущает символики костюма, хотя бы потому, что он ее не видит».

99
Воскресенский С.: Кое-какие последствия мании величия. – Рабочий и театр, 1927, № 16, с. 18.
О «Ревизоре» Терентьева в Доме Печати. Костюмы названы «бессмысленно пестрыми». «Нет ника-

99
Voskresenskij, S.: Koe-kakie posledstvija manii veličija [Einige Folgen des Größenwahns]. – Rabočij i teatr, 1927, Nr. 16, S. 18.
Über Terentjews »Revisor« im Haus der Presse. Die Kostüme werden als »sinnlos bunt« bezeichnet. »Es gibt keine Rechtfertigung für diese Kostüme«, schlußfolgert der Verfasser. Der Aufsatz enthält zwei Zeichnungen von Kostümen: das der Anna Andrejewna, gespielt von der Maxwetowa, und das des Dobtschinski, gespielt von Ink, beide skizziert von Je. S. Tamjaoutschtschi. Auf S. 22 eine Zeichnung des Kostüms des Chlestakow, gespielt von Gorbunow.

100
Gessen, Daniil: O nužnike Gorodničego i nužen li nam terent'evskij »Revizor«? [Über den Abort des Stadthauptmanns und Brauchen wir den Terentjewschen »Revisor«?]. – Smena, 16. April 1927, Nr. 77, S. 4.
Der Verfasser hält die Aufführung für den bloßen Protest des Regisseurs gegen die Theaterroutine. Er erwähnt die grellen Kostüme der Meister der Filonow-Schule, die zusammen schöne Farbtupfer ergäben, deren »Anatomie« der Charaktere der handelnden Personen jedoch nicht bis zum Zuschauer vordringe.

101
Gubankov: »Revizor« v Dome Pečati [»Der Revisor« im Haus der Presse]. – Krasnaja gazeta, 12. April 1927, Nr. 83, S. 6.

102
Davydov, O.: O »Revizore« teatra Doma Pečati [Über den »Revisor« des Theaters im Haus der Presse]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 16. April 1927.

103
Pavdo, M.: Fel'eton o »Revizore« [»Der Revisor«. Feuilleton]. – Rabočij i teatr, April 1927, Nr. 16, S. 8–11.

104
Sucharenko, B.: »Revizor« v Dome Pečati [»Der Revisor« im Haus der Presse]. – Krasnaja gazeta, 12. April 1927, Nr. 83, S. 6.

105
Chvostov: Irodiad. Dressirovannye krysy. (K otkrytiju teatra Doma Pečati) [Herodiade. Dressierte Ratten. (Zur Eröffnung des Theaters im Haus der Presse)]. – кого оправдания этим костюмам» – вывод автора. В статье даны два рисунка костюмов – «Анны Андреевны» в исполнении Максветовой и «Добчинского» в исполнении Инка, зарисованных Е. С. Тамяоуччи. На с. 22 – рисунок костюма «Хлестакова» в исполнении Горбунова.

100
Гессен Даниил: О нужнике Городничего и нужен ли нам терентьевский «Ревизор»? – Смена, 1927, 16 апреля, № 77, с. 4.
Автор считает спектакль голым протестом режиссера против театральной рутины. Отмечает яркие костюмы мастеров школы Филонова, дающие в сочетании красные пятна, но их «анатомия» характеров действующих лиц до зрителя не доходит.

101
Губанков: «Ревизор» в Доме Печати. – Красная газета, 1927, 12 апреля, № 83, с. 6.

102
Давыдов О.: О «Ревизоре» театра Дома Печати. – Красная газета, вечерний выпуск, 1927, 16 апреля.

103
Павдо М.: Фельетон о «Ревизоре». – Рабочий и театр, 1927, апрель, № 16, с. 8–11.

104
Сухаренко Б.: «Ревизор» в Доме Печати. – Красная газета, 1927, 12 апреля, № 83, с. 6.

105
Хвостов: Иродиад. Дрессированные крысы. (К открытию театра Дома Печати). – Афиши Дома Печати, 1928, № 2, с. 13.
В этих статьях – общее впечатление о спектакле. «Ревизор» вызвал отрицательную оценку. Кратко о костюмах написал Павдо М. Он назвал их «аналитической мутью»; Давыдов отметил новаторство и искания Терентьева.

106
[Сообщение]. – Красная газета, 1929, 16 апреля.
Сообщение об обмене мнениями на тему «Ревизор» в Доме Печати.

Afiši Doma Pečati [Theaterzettel des Hauses der Presse]. 1928, Nr. 2, S. 13.
Diese Artikel geben den Gesamteindruck der Aufführung wieder. »Der Revisor« erhält eine schlechte Beurteilung. Pawdo äußert sich kurz zu den Kostümen, bezeichnet sie als »analytischen Bodensatz«. Dawydow betont Terentjews Neuerertum und seine Suche nach neuen Wegen.

106
[Mitteilung]. – Krasnaja gazeta, 16. April 1929.
Mitteilung über den Meinungsaustausch zum Thema »Der Revisor« im Haus der Presse.

107
Lavrenev, B.: Vtoroe prišestvie Chlestakova (»Revizor« v Dome Pečati) [Die Wiederkehr Chlestakows (»Der Revisor« im Haus der Presse]). – Krasnaja gazeta, 14. April 1929, Nr. 85 (2731), S. 2.
Der Verfasser gerät anläßlich der Inszenierung und der Kostüme ins Zweifeln. Als »mitleiderregende Kraftlosigkeit der Phantasie und des Denkens« bezeichnet er die zwei Erdbeeren, die Semljanika, dem Kurator der Armenanstalten, auf den Rücken gezeichnet sind.

108
Gross, V.: Filonov v teatre [Filonow im Theater]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 29. April 1929, Nr. 107, S. 4.
Über die Gestaltung der Aufführung »König Gaikin I.« (im Klub »Wassileostrowski Metallist«) durch das Kollektiv der Meister der analytischen Kunst. »Die Gestaltung der Aufführung ist im Grunde genommen nichts anderes als eine Agitationswanderausstellung der Filonow-Schüler.« Der Verfasser äußert den Wunsch, Gemälde nicht im Theater zu sehen, sondern an der Wand aufgehängt, wie es sich für die Tafelmalerei gehöre.

109
Berezarch, I.: Mejerchol'dovskoe nasledie v leningradskich teatrach [Das Meyerholdsche Vermächtnis in Leningrader Theatern]. – Teatr, 1938, Nr. 3, S. 109–116.
Über die Inszenierung des »Revisors« im Theater des Hauses der Presse.

107
Лавренев Б.: Второе пришествие Хлестакова («Ревизор» в Доме Печати). – Красная газета, 1929, 14 апреля, № 85 (2731), с. 2.
Автор недоумевает по поводу постановки и костюмов. «Жалким бессилием выдумки и мысли» называет он две земляничные ягоды, нарисованные на спине смотрителя богоугодных заведений Земляники.

108
Гросс В.: Филонов в театре. – Красная газета, вечерний выпуск, 1929, 29 апреля, № 107, с. 4.
О декоративном оформлении спектакля «Король Гайкин I», (поставленного в клубе «Василеостровский Металлист»), выполненном коллективом Мастеров аналитического искусства П. Н. Филонова. «Оформление спектакля, в сущности, не что иное, как агитационная передвижная выставка филоновцев». Автор высказывает пожелание видеть картины развешанными на стене, как и подобает станковому искусству, а не в спектакле.

109
Березарх И.: Мейерхольдовское наследие в ленинградских театрах. – Театр, 1928, № 3, с. 109–116.
О постановке «Ревизор» в театре Дома Печати.

Die Theaterarbeit der Filonow-Schüler

110
Danilov, S. S.: N. V. Gogol'. Revizor. Komedija v 5-ti dejstvijach. Sceničeskaja istorija v illustrativnych materialach [N. W. Gogol. Der Revisor. Komödie in 5 Akten. Bühnengeschichte mit Anschauungsmaterial]. Moskau–Leningrad, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1936, 140 S., 13 Beilagen.
1927 inszenierte Terentjew im Theater des Hauses der Presse den »Revisor«. Dekorationen und Kostüme wurden von den Meistern der Filonow-Schule entworfen. Diese Inszenierung wird als »Wahnidee« bezeichnet (S. 37–38). Auf S. 89 Reproduktion von A. Landsbergs Entwurf der Dekoration zum 2. Akt, Reproduktion des Entwurfs für das Kostüm der Marja Antonowna von R. Lewitan sowie des Entwurfs für das Kostüm des Postmeisters von Jewgrafow.

111
Ljachov, V.: Sovetskij reklamnyj plakat. 1917–1932. Torgovaja reklama. Zreliščnaja reklama [Das sowjetische Reklameplakat. 1917–1932. Handelsreklame. Bühnenreklame]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1972.
Reproduktion des von Künstlern der Filonow-Schule gestalteten Theaterplakates zum »Revisor«.

112
Bachterev, I.: Kogda my byli molodymi. Nevydumannyj rasskaz [Als wir jung waren. Eine nicht erfundene Erzählung]. – In: Vospominanija o Zabolockom [Erinnerungen an Sabolozki]. Moskau, Sovetskij pisatel', 1947, S. 65.

113
Borovskij, A. D.: U istokov sovetskogo teatral'nogo plakata [An den Ursprüngen des sowjetischen Theaterplakates]. – Dekorativnoe iskusstvo, 1977, Nr. 10, S. 33–35.
Reproduktion des von Künstlern der Filonow-Schule gestalteten Plakates zur Aufführung des »Revisors« im Theater des Hauses der Presse (S. 34).

Работа филоновцев в театре

110
Данилов С. С.: Н. В. Гоголь. Ревизор. Комедия в 5-ти действиях. Сценическая история в иллюстративных материалах. М.–Л., Гос. изд-во Изобразительное искусство, 1936, 140 с., 13 вкл.
В театре Дома Печати в 1927 году был поставлен И. Терентьевым «Ревизор». Декорации и костюмы выполнили мастера аналитической школы Филонова. Эта постановка названа «бредовым замыслом» (с. 37–38). На с. 89 – репродукция эскиза декорации ко II действию худ. А. Ландсберга, эскис костюма Марьи Антоновны, худ. Р. Левитан, эскис костюма Почтмейстера – худ. Евграфова.

111
Ляхов В.: Советский рекламный плакат. 1917–1932. Торговая реклама. Зрелищная реклама. М., Советский художник, 1972.
Воспроизводится театральный плакат к «Ревизору» художников школы Филонова.

112
Бахтерев И.: Когда мы были молодыми. Невыдуманный рассказ. – В кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., Советский писатель, 1947, с. 65.

113
Боровский А. Д.: У истоков советского театрального плаката. – Декоративное искусство, 1977, № 10, с. 33–35.
Репродукция плаката к спектаклю театра Дома Печати «Ревизор» художников школы Филонова, с. 34.

Die Ausstellung neuester Kunstrichtungen im Russischen Museum

114
Voinov, V.: Jubilejnye vystavki v Oktjabr'skie dni v Leningrade i Moskve [Die Jubiläumsausstellungen an den Tagen des Oktobers in Leningrad und Moskau]. – Krasnaja panorama, 1927, Nr. 49, S. 8–10.
In der Ausstellung neuester Kunstrichtungen im Russischen Museum nehmen Filonows Arbeiten einen besonderen Platz ein. Filonow sei ein psychologisch äußerst komplizierter Künstler, der durch seine tragischen Verrenkungen beunruhige und durch die höchste Vollendung seiner Werke überzeuge, die den Betrachter mit einem tiefen Verstehen des schöpferischen Geistes in Berührung brächten. Der Autor begrüßt die Ausrichtung der Ausstellung, die für die Analyse der Probleme neuer Richtungen in der Kunst unabdingbar sei.

115
Gross, V.: Vystavka »Levogo iskusstva« [Die Ausstellung der »Linken Kunst«]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 10. November 1927, Nr. 303, S. 4.
Nach der Auflösung des Museums für Materialkultur am Isaaksplatz gab es in Leningrad lange keine Einrichtung, die die Resultate der Arbeit der Künstler »linker Richtung« vereinte. Und dann die Ausstellung im Russischen Museum. Der Verfasser äußert den Wunsch, diese Ausstellung zu einer ständigen Abteilung des Museums werden zu lassen.

Filonows Einzelausstellung im Russischen Museum

116
Iz muzeev – v Doma kul'tury. Vynesti IZO-vystavki v rabočie rajony [Aus den Museen in die Kulturhäuser. Ausstellungen der bildenden Künste sollen in Arbeitervierteln stattfinden]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 13. September 1929, Nr. 229 (2257).
Mitteilung über die Eröffnung der Ausstellungssaison im Russischen Museum mit der Baschkirzewa-Ausstellung, der eine Filonow-Ausstellung folgen soll. »Filonow«, so heißt es in der Zeitungsmeldung, »ist einer der interessantesten und meistdiskutierten Künstler der Gegenwart. Deshalb wird der Vorschlag gemacht, seine Ausstellung nicht im Russischen Museum, sondern im Kulturhaus auszurichten und sein Werk somit der Arbeiterklasse zur Beurteilung vorzulegen.«

Выставка новейших течений в Русском музее

114
Воинов В.: Юбилейные выставки в Октябрьские дни в Ленинграде и Москве. – Красная панорама, 1927, № 49, с. 8–10.
На выставке новейших течений в Русском музее обособленное место занимают работы П. Филонова, художника психологически крайне сложного, волнующего своими трагическими изломами и убеждающего предельной завершенностью своих произведений, сталкивающих зрителя с какими-то глубинными постижениями творческого духа. Воинов приветствует устройство такой выставки, необходимой для лабораторной проработки проблем новейших течений в искусстве.

115
Гросс В.: Выставка «Левого искусства». – Красная газета, вечерний выпуск, 1927, 10 ноября, № 303, с. 4.
После ликвидации Музея материальной культуры на Исаакиевской пл., в Ленинграде долгое время не было учреждения, объединяющего результаты работы художников «левых течений». И вот выставка в Русском музее. Автор высказывает пожелание, чтобы она стала постоянным отделом музея.

Персональная выставка П. Н. Филонова в Русском музее

116
Из музеев – в Дома культуры. Вынести ИЗО-выставки в рабочие районы. – Красная газета, вечерний выпуск, 1929, 13 сентября, № 229 (2257).
Сообщение об открытии выставочного сезона в Русском музее выставкой Башкирцевой, за которой последует выставка П. Н. Филонова. «Но Филонов, – говорится в заметке, – один из интереснейших и наиболее „дискуссионных" художников современности. А потому делается предложение устроить его выставку не в Русском музее, а в Доме культуры, вынеся его творчество на обсуждение рабочего класса».

117
Gross, V.: Rabočaja obščestvennost' na fronte IZO. (Byt' li filonovskoj vystavke?) [Die gesellschaftliche Organisation der Arbeiter an der Front der ISO (Wird es eine Filonow-Ausstellung geben?)]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 3. Januar 1930, Nr. 2, S. 4.
Die Ausstellung im Russischen Museum ist fertig. Nach der Museumskonferenz, in der die Funktion der Museen im einzelnen festgelegt wurde, hält das Russische Museum es für »unpassend, seine Arbeit mit einer Einzelausstellung zu beginnen«. Die Frage der Ausstellung wurde während einer Besichtigung der Arbeiten entschieden. Die Arbeiter sprachen sich fast einstimmig für die Eröffnung der Ausstellung aus, das Russische Museum dagegen. Gross beschließt seine Zeitungsmeldung mit den Worten: »Die Filonow-Ausstellung sollte der breiten Masse der Arbeiter zugänglich gemacht werden.«

118
Gross, V.: Počemu ne otkryvaetsja vystavka Filonova? [Warum wird die Filonow-Ausstellung nicht eröffnet?]. – Al'manach, 1930, Nr. 3, S. 122 (Beilage zur Zeitschrift »Krasnaja panorama«).
Filonow sei eine der markantesten Erscheinungen der künstlerischen Realität. »Mehr noch, man kommt nicht umhin zuzugeben«, schreibt der Verfasser, »daß man die zeitgenössischen Künstler, die ihm in reifer Meisterschaft und künstlerischer Intensität ebenbürtig sind, an den Fingern abzählen kann.« Aber die Filonow-Ausstellung könne nicht eröffnet werden, obwohl sie fertig sei. Eben durch diese Ausstellung, die fast dreißig Jahre der künstlerischen Tätigkeit Filonows umfasse, ließen sich Filonow als Künstler und die von ihm propagierte analytische Kunst leichter beurteilen.

119
Brodskij, I. I.: Pis'mo v redakciju [Brief an die Redaktion]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 25. November 1930, Nr. 278 (2636).
»Die Museumsdirektion hat in unverzeihlicher Weise die Ausstellung zurückgezogen und somit Künstler und Studenten [. . .] der Möglichkeit beraubt, die Arbeiten eines raren Meisters wie Filonow zu betrachten und zu studieren. Ich glaube – und das ist nicht nur meine Meinung –, daß Filonow als Meister der Malerei nicht nur bei uns, sondern auch in Europa und Amerika ein ganz Großer ist.«

117
Гросс В.: Рабочая общественность на фронте ИЗО. (Быть ли филоновской выставке?). – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 3 января, № 2, с. 4.
Выставка в Русском музее готова. После музейной конференции, четко определившей функции музеев, Русский музей считает «неудобным начинать свою работу с персональной выставки»: Вопрос о выставке решался на просмотре. Рабочие почти единодушно высказались за открытие выставки. Против высказался Русский музей. Гросс заканчивает заметку словами: «Выставка Филонова должна стать доступной для широких рабочих масс».

118
Гросс В.: Почему не открывается выставка Филонова? – Альманах, 1930, № 3, с. 122 (Приложение к журналу «Красная панорама»).
Филонов – одно из самых ярких явлений нашей художественной действительности. «Больше того, нельзя не сознаться, – пишет автор, – что равных ему по выношенности мастерства и творческой напряженности среди современных художников можно перечислить по пальцам». А Филоновская выставка не может открыться, хотя готова. А между тем, именно по этой выставке, охватывающей почти 30 лет художественной деятельности Филонова, легче судить о нем как о художнике и о проповедуемом им аналитическом искусстве.

119
Бродский И. И.: Письмо в редакцию. – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 25 ноября, № 278 (2636).
«Дирекция музея непростительно оттягивала выставку, лишая возможности художников, учащихся [. . .] видеть и изучать работы такого редкого мастера как Филонов. Я считаю, – пишет Бродский, – это не одно только мое мнение, что Филонов как мастер-живописец является величайшим не только у нас, но и в Европе и Америке».

120
Burov/M. Cybasov: Otkryt' vystavku Filonova [Die Filonow-Ausstellung muß eröffnet werden]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 25. November 1930, Nr. 278.
Der Brief Brodskis und der Artikel von Burow und Zybassow finden sich unter der gemeinsamen Schlagzeile »Kulturelle Rückständigkeiten im Russischen Museum. Bürokraten und Schreiberseelen verstecken den Künstler vor den Arbeitern«. Burow und Zybassow fordern die Eröffnung der Ausstellung und gleichzeitig Hilfe bei der Einrichtung einer Spezialwerkstatt. Sie berichten über die anstrengende Arbeit des Künstlers und seine Weigerung, Bilder zu verkaufen und sie im Ausland früher als in der Heimat auszustellen.

121
Ešče o vystavke Filonova [Nochmals zur Filonow-Ausstellung]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 16. Dezember 1930, Nr. 296 (2654), S. 4.
Die Redaktion schließt sich den Forderungen in den genannten Leserbriefen an, meint aber, daß sich eine endgültige Lösung der Frage der Ausstellungseröffnung nach der öffentlichen Begutachtung der Ausstellung ergeben werde.

122
Za pokaz tvorčestva Filonova [Für die Ausstellung von Filonows Werk]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 16. Dezember 1930, S. 4.
Kollektive Forderung nach der Ausstellungseröffnung. »Die Untersuchung der Bilder Filonows«, so einer der Verfasser, »läßt auf das wahre proletarische Wesen des Künstlers schließen. Filonow gibt immer und ist immer darum bemüht, eine Bestimmung der in der Natur vor sich gehenden Prozesse und Erscheinungen zu geben.«

123
Zajcev/Rabinovič: Vystavka ne byla sprjatana [Die Ausstellung wurde nicht versteckt]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 16. Dezember 1930, Nr. 296.
Saizew, Museumsinspektor, und Rabinowitsch, Inspektor des Sektors bildende Künste des lokalen Amts für Volksbildung, sind der Meinung, es sei »für einen Künstler, der jetzt ausgestellt werden will, unerläßlich, sich der proletarischen Weltanschauung und Gesinnung anzunähern, wenn nicht durch das Thema, so doch in jedem Fall durch die Art und Weise, wie er an die Dinge und Erscheinungen herangeht. Auf Filonow trifft dies nicht zu«.

120
Буров и Цыбасов М.: Отркыть выставку Филонова. – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 25 ноября, № 278.
Письмо Бродского и статья Бурова и Цыбасова объединены общим заголовком: «Тьмутараканские дела в Русском музее. Бюрократы и чиновники прячут художника от рабочих». Буров и Цыбасов требуют открыть выставку, требуют создать благоприятные условия для работы, помочь в создании специальной мастерской. Авторы рассказывают о напряженнейшей работе художника, об отказе продавать картины и выставляться за рубежом прежде, чем в Отечестве.

121
Еще о выставке Филонова. – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 16 декабря, № 296 (2654), с. 4.
Редакция присоединяется к письмам-требованиям предыдущих авторов. Но считает, что исчерпывающее разрешение вопроса об открытии выставки выявится после общественного просмотра выставки.

122
За показ творчества Филонова. – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 16 декабря, № 296, с. 4.
Коллективное требование открыть выставку. «Исследование картин художника Филонова приводит, – пишет один из авторов, – к выводу о подлинной пролетарской сущности художника. Филонов всегда дает и пытается дать определение процессов и явлений, происходящих в природе».

123
Зайцев и Рабинович: Выставка не была спрятана. – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 16 декабря, № 296.
Инспектор по музеям Зайцев и инспектор ИЗО сектора искусств ОблОНО Рабинович считают, что «художнику, для того, чтобы выставляться сейчас необходимо [...] если не темой, то во всяком случае своим подходом к вещам и явлениям приближаться к пролетарскому мировоззрению и мироощущению. У Филонова этого нет».

124
[Mitteilung]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 25. Dezember 1930, Nr. 304, S. 4.
Mitteilung über die gesellschaftliche Begutachtung der Arbeiten Filonows am 26. Dezember im Russischen Museum.

125
Rod, B.: Spory o Filonove [Auseinandersetzungen um Filonow]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 30. Dezember 1930, Nr. 308.
Die gesellschaftliche Begutachtung verwandelte sich in eine Auseinandersetzung um Filonow. Es wurde entschieden, eine Gemäldeausstellung im Kulturhaus eines Arbeiterviertels zu organisieren. Dies solle Filonow helfen, seine Positionen zu überdenken und »seine enorme Meisterschaft in den unmittelbaren Dienst des Proletariats zu stellen«.

126
Glebov-Putilovskij, N.: Pis'mo v redakciju [Brief an die Redaktion]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 7. Januar 1931, Nr. 6 (2673), S. 3.
Dementi der ihm bei der gesellschaftlichen Besichtigung zugeschriebenen Worte, die in Rods Artikel zitiert wurden.

127
Bogoraz, N.: Klassovaja suščnost' filonovščiny [Der Klassencharakter der Filonowerei]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 9. Januar 1931, Nr. 8, S. 3.
Filonow wird eines scheinrevolutionären Geistes beschuldigt, der Verführung junger, zum künstlerischen Nachwuchs des Proletariats gehörender Menschen. Die Wurzeln der »Filonowerei« sieht man in dem sektiererischen Kulakentum, das die Stadt und den russischen Kapitalismus haßt. Die Ausrichtung der Filonow-Ausstellung ohne eine klare, marxistische »kritische Umgebung« sei ein falscher Schritt. »Will der große Meister Filonow mit der Arbeiterklasse Schritt halten, so muß er sich ideologisch neu ausrüsten.«

Das Schaffen Filonows in den dreißiger Jahren und die Kritiken in der Presse

128
Gross, V.: 296. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 22. Mai 1931, S. 3.

124
[Сообщение]. – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 25 декабря, № 304, с. 4.
Сообщение об общественном просмотре работ Филонова 26 декабря в Русском музее.

125
Род Б.: Споры о Филонове. – Красная газета, вечерний выпуск, 1930, 30 декабря, № 308.
Общественный просмотр превратился в спор о Филонове. Было решено организовать выставку картин в рабочем районе, в Доме культуры. Это должно помочь Филонову пересмотреть свои позиции, «переключить свое громадное мастерство на непосредственное служение пролетариату».

126
Глебов-Путиловский Н.: Письмо в редакцию. – Красная газета, вечерний выпуск, 1931, 7 января, № 6 (2673), с. 3.
Опровержение приписанных ему слов на общественном просмотре Филонова, цитированных в статье Рода.

127
Богораз Н.: Классовая сущность филоновщины. – Красная газета, вечерний выпуск, 1931, 9 января, № 8, с. 3.
Филонов обвиняется в «мнимой» революционности, в соблазнении этим малых сих у пролетарского художественного молодняка. Корни филоновщины видят в сектантском кулачестве, ненавидевшем город и русский капитализм. Считают, что устройство выставки художника Филонова без четкого марксистского «критического окружения» было бы ложным шагом. «Если большой мастер Филонов желает идти в ногу с рабочим классом, он должен идейно перевооружиться».

Творчество П. Н. Филонова в 30-е годы и критика его в печати

128
Гросс В.: 296. – Красная газета, вечерний выпуск, 1931, 22 мая, с. 3.

Über die Ausstellung der Arbeiten von Künstlern, die auf Reisen in Neubaugebiete und Kolchosen geschickt wurden. Von den 1710 für die Ausstellung vorgeschlagenen Arbeiten wurden 296 ausgewählt. Dies sei »ein ernstzunehmender Durchbruch an der ISO-Front«, schreibt der Verfasser. Bei der Ausstellung waren Arbeiten der Filonow-Schüler Saschin, Kibrik und Kondratjew zu sehen. Der Verfasser beurteilt sie als Klassenfeinde. »Ihre Bilder sind eine bewußte Verzerrung und Verspottung der Wirklichkeit«, beschließt Gross seinen Artikel.

129
Gollerbach, E.: Bibliografija. Novye knigi po izobrazitel'nomy iskusstvu. Obzor izdanija 1930 g. [Bibliographie. Neue Bücher zur bildenden Kunst. Übersicht über die Veröffentlichungen des Jahres 1930]. – Vestnik znanija, 1931, Nr. 8, S. 459.
In der Übersicht findet sich eine interessante Rezension des zur Filonow-Ausstellung im Russischen Museum von Issakow erstellten Katalogs. Der Rezensent streift die Entstehungsgeschichte des Katalogs, läßt jedoch nichts über seine Einstellung zum Autor verlauten, sondern führt lediglich zum größten Teil ablehnende Zitate an.

130
Kirillov, A.: Oružie, kotoroe ešče ne stalo boevym. [Eine Waffe, die sich noch nicht zur Kampfwaffe entwickelt hat]. – Rabočij i teatr, 1931, Nr. 35–36, S. 7–8.
Über die Plakate und den Kampf des Staatsverlags der bildenden Künste mit dem Formalismus. In dem Artikel wird erwähnt, daß der Führer der Gruppe Analytische Kunst, d. h. einer fremdartigen Kunstrichtung, vor nicht allzu langer Zeit mit dem Bild »Frauenstoßbrigade« von sich habe reden machen. Dies bekunde eine gewaltige Verschiebung im Schaffen Filonows. »Zwar zeugt dieses Bild davon, daß Filonow noch längst nicht frei von seinen früheren Fehlern ist, aber zwischen diesem Bild und dem analytischen Schaffen und der Periode der Jahre 1925–1927 besteht ein himmelweiter Unterschied.«

131
Štejnman, Z.: Znakomyj neznakomec [Ein bekannter Unbekannter]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 17. November 1931, Nr. 271, S. 3.
Über Kawerins Roman »Unbekannter Meister«. Der Rezensent kritisiert den Autor, nichts Geeigneteres

О выставке работ художников, посланных в творческие командировки в места новостроек и колхозы. Из представленных на выставку 1710 работ было отобрано 296. Это «серьезный прорыв на ИЗО-фронте», – пишет автор. На этой выставке есть работы филоновцев: Сашина, Кибрика, Кондратьева. Автор оценивает их как выступление классового врага. Их картины – «это сознательное уродование, издевка над действительностью», – заключает Гросс.

129
Голлербах Э.: Библиография. Новые книги по изобразительному искусству. Обзор издания 1930 г. – Вестник знания, 1931, № 8, с. 459.
В обзоре изданий интересна рецензия на каталог Исакова С., подготовленный к выставке Филонова в Русском музее. Рецензент чуть-чуть освещает историю появления каталога, не высказывает своего отношения к автору, лишь приводит цитаты, преимущественно, отрицательные.

130
Кириллов А.: Оружие, которое еще не стало боевым. – Рабочий и театр, 1931, № 35–36, с. 7–8.
О плакатах, о борьбе ИЗОГИЗа с формализмом. В статье отмечается, что руководитель группы аналитического искусства, т. е. чуждого течения, недавно выступил в печати с картиной «Женская ударная бригада». Это свидетельствует об огромном сдвиге в творчестве Филонова. «Правда, эта картина говорит о том, что Филонов еще далеко не освободился от своих прежних ошибок, но от нее до аналитического творчества и периода 25–27 годов – как от земли до неба».

131
Штейнман З.: Знакомый незнакомец. – Красная газета, вечерний выпуск, 1931, 17 ноября, № 271, с. 3.
О романе Каверина «Художник неизвестен». Рецензент обвиняет Каверина в том, что последний не находит ничего более уместного, чем занимать внимание читателя скучной и мало вразумительной историей полусумасшедшего чудака – художника, «не понятого эпохой», приводятся цитаты с рассуждениями о Филонове.

gefunden zu haben, als das Interesse des Lesers auf die langweilige und wenig überzeugende Geschichte eines halbverrückten, sonderbaren Künstlers zu lenken, »der von seiner Epoche nicht verstanden wird«; angeführt werden Zitate, die Beurteilungen Filonows enthalten.

132
Kibrik, E.: Tvorčeskij put' IZORAMa [Der Schaffensweg des ISORAM]. – Sovetskoe iskusstvo, 27. Mai 1932, Nr. 23, S. 2.
Der Moskauer ISORAM arbeite seit 18 Monaten. Die erste Etappe – von November 1930 bis April 1931 – sei fehlerhaft verlaufen. Diese Fehler stünden in engem Zusammenhang mit der formalistischen ideologischen Konzeption des Leningrader Künstlers Filonow. Aufdeckung der Fehler, Zusammenfassung der Aufgaben.

133
Nikiforov, B.: Pokaz udarničestva v massovoj kartine IZOGIZa [Die Darstellung der Bestarbeit im Massenbild des ISOGIS]. – Za proletarskoe iskusstvo, 1932, Nr. 5, S. 4–5.
Einige Zeilen der Notiz sind dem Bild »Frauenstoßbrigade« gewidmet. »Von einer der proletarischen Kunst fremden schöpferischen Methode ausgehend, stellt Filonow die Leitgedanken der Bestarbeit verzerrt dar.«

134
Kirillov, A.: Oktjabr'skij smotr živopisi [Musterung der Malerei vor dem Hintergrund der Oktoberrevolution]. – Rabočij i teatr, 1932, Nr. 32–33, S. 21–23.
Über die Ausstellung »15 Jahre Künstler der RSFSR« im Russischen Museum. Bemerkungen zu den Künstlern. Filonow hat den Worten des Verfassers zufolge einen großen Schritt in Richtung Realismus und »unserer aktuellen und sozial nötigen Thematik« getan.

135
Chronika vystavki »Chudožniki RSFSR za 15 let« [Chronik der Ausstellung »15 Jahre Künstler der RSFSR«]. – Krasnaja gazeta, Abendausgabe, 13. November 1932.
»Einzelne Räume wurden den Künstler Lebedew, Tyrsa, Malewitsch und Filonow zur Verfügung gestellt. Die Narkompros-Kommission begann mit der Auswahl der Bilder, die für die Ausstellung in der Tretjakow-Galerie und dem Russischen Museum vorgeschlagen wurden. Die Kommission beschloß, folgende Bilder für die Tretjakow-Galerie zu erwerben: zwei Bilder von Brodski und eines von Filonow – ›Räuber‹.«

132
Кибрик Е.: Творческий путь ИЗОРАМа. – Советское искусство, 1932, № 24, 27 мая, с. 2.
Московский ИЗОРАМ работает 18 месяцев. Первый этап – с ноября 1930 – по апрель 1931 – ошибочный, т. к. ошибки тесно связаны с идеологической формалистической концепцией ленинградского художника П. Филонова. Ошибки вскрыты. Намечены задачи.

133
Никифоров Б.: Показ ударничества в массовой картине ИЗОГИЗа. – За пролетарское искусство, 1932, № 5, с. 4–5.
Несколько строк заметки посвящены разбору картины Филонова «Женская ударная бригада». «Становясь на позиции чуждого пролетарскому искусству творческого метода, художник извращает идеи ударничества».

134
Кириллов А.: Октябрьский смотр живописи. – Рабочий и театр, 1932, № 32–33, с. 21–23.
О выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в Русском музее. Заметки о художниках. Филонов, по словам автора, сделал крупнейший шаг к реализму и «нашей злободневной социально нужной теме».

135
Хроника выставки «Художники РСФСР за 15 лет». – Красная газета, вечерний выпуск, 1932, 13 ноября.
«Отдельные комнаты предоставлены художникам Лебедеву, Тырсе, Малевичу и Филонову. Комиссия Наркомпроса приступила к отбору картин, представленных на выставку для Третьяковской галереи и Русского музея. Комиссия постановила приобрести след. картины для Третьяковской галереи: две картины Бродского, одну картину Филонова – «Налетчик».

136
Картины ленинградских художников для Третьяковской галереи. – Красная утренняя газета, 1932, 14 ноября, № 264.
Сообщение о приобретении комиссией Наркомпроса для Третьяковской галереи картин ленинградских художников. Среди них и картина Филонова «Налетчик».

136
Kartiny leningradskich chudožnikov dlja Tret'jakovskoj galerei [Bilder Leningrader Künstler für die Tretjakow-Galerie]. – Krasnaja gazeta, Morgenausgabe, 14. November 1932, Nr. 264.
Mitteilung über den Erwerb von Bildern Leningrader Künstler für die Tretjakow-Galerie durch die Narkompros-Kommission; darunter auch das Bild »Räuber« von Filonow.

137
Buš, M., und A. Zamoškin: Put' sovetskoj živopisi. 1917–1932 [Der Weg der sowjetischen Malerei. 1917–1932]. Moskau, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1933, S. 142, 145–146.
Kritische Analyse der Methode Filonows.

138
Buš, M., und A. Zamoškin: Put' sovetskoj živopisi. 1917–1932 [Der Weg der sowjetischen Malerei. 1917–1932]. – Iskusstvo, 1933, Nr. 1, S. 57–96.
Über Filonow auf S. 93–94. Über Filonows analytische Malerei. Seine subjektivistisch-idealistischen Wurzeln decken sich mit den philosophischen und sozialen Wurzeln dekadenter mystisch-expressionistischer Strömungen des Westens.

139
Grabar', I.: Chudožniki RSFSR za 15 let [15 Jahre Künstler der RSFSR]. – Izvestija, 7. Februar 1933.
Langer Artikel. Zusammenfassung der Ausstellung. Über Filonow schreibt der Verfasser, das Beste bei ihm seien Porträts und Genrebilder über das moderne sowjetische Leben. Er empfiehlt Filonow, mehr zu malen und weniger zu erfinden, da ansonsten »der Erfinder den Künstler Filonow endgültig umbringen« werde.

140
Beskin, O.: Formalizm v živopisi [Formalismus in der Malerei]. – Iskusstvo, 1933, Nr. 3, S. 1–22.
Über viele Gruppen und einzelne Künstler, die der Verfasser zu den Formalisten zählt. Über Filonow und sein Kollektiv »Meister der analytischen Kunst«: »Im Filonowismus haben wir eine völlig reaktionäre Richtung, ein ungeheuerliches Gemisch aus Metaphysik und vulgärem Materialismus, verborgen unter dem Deckmantel einer Pseudowissenschaft.« Auf S. 18 Reproduktion von Filonows »Lebendigem Kopf«, auf S. 19 Reproduktion der »Formel des Leningrader Proletariats«.

137
Буш М. и Замошкин А.: Путь советской живописи. 1917–1932. М., Гос. изд-во Изобразительного искусства, 1933, с. 142, 145–146.
Критический анализ метода Филонова.

138
Буш М. и Замошкин А.: Путь советской живописи. 1917–1932. – Искусство, 1933, № 1, с. 57–96.
О Филонове с. 93–94. Об аналитической живописи Филонова. Его субъективно-идеалистические корни, общие с философскими и социальными корнями упадочных мистико-экспрессионистских течений Запада.

139
Грабарь И.: Художники РСФСР за 15 лет. – Известия, 1933, 7 февраля.
Громадная статья. Обзор выставки. Анализирует творчество многих художников. О Филонове пишет, что «лучшее, что есть у него – портреты и жанровые картины из современной советской жизни». Грабарь желает Филонову больше писать и меньше изобретать, иначе «Филонов-изобретатель окончательно убьет Филонова-художника».

140
Бескин О.: Формализм в живописи. – Искусство, 1933, № 3, с. 1–22.
О многих группах и отдельных художниках, которых автор причисляет к формалистам. О Филонове и его коллективе «Мастеров аналитического искусства». Бескин пишет: «В лице филоновщины мы имеем совершенно реакционное направление, чудовищную помесь метафизики с вульгарным материализмом, прикрытую псевдонаучностью». На с. 18 – репродукция «Живой головы» Филонова; на с. 19 – репродукция «Формулы ленинградского пролетариата».

141
Efros, A.: Včera, segodnja, zavtra [Gestern, heute, morgen]. – Iskusstvo, 1933, Nr. 6, S. 15–64.
Über Filonow auf S. 41; auf S. 38 Reproduktion des »Porträts der Sängerin Je. Glebowa«. Übersicht über die Ausstellung »15 Jahre Künstler der RSFSR«. In der Beurteilung von Filonows Schaffen wird der Künstler als verworren-krankhaft und innerlich zerrissen bezeichnet. Sein Schaffen sei Expressionismus in reinster Form. Filonow sei durchaus in der Lage, auch anders zu malen, wolle es aber nicht.

142
[Über die Ausstellung »Künstler als Touristen«, Leningrad, Gorki-Haus der Wissenschaftler]. – Izvestija, 18. Juni 1933.
Kurze Mitteilung, in der Filonow erwähnt wird.

143
Maca, I. L.: Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentacija [15 Jahre Sowjetische Kunst. Materialien und Dokumentation]. Moskau–Leningrad, OGIZ-IZOGIZ, 1933, 664 S., mit Ill., 16 Beilagen.
Filonow auf S. 125, 126, 341 erwähnt. Reproduktion der »Komposition« auf S. 108.

144
Dmitriev, N.: Finskij narodnyj epos [Das Nationalepos der Finnen]. – Chudožestvennaja literatura, 1934, Nr. 7, S. 49–50.
Rezension des von den Meistern der analytischen Kunst illustrierten »Kalevala«.

145
Pal'vadre, M., und M. Chudjakov: Kalevala. – Sovetskaja etnografija, 1934, Nr. 3, S. 138–143.
Rezension der 1933 erschienenen Ausgabe des »Kalevala«. Die Rezensenten sind der Ansicht, die Künstler seien ihrer Aufgabe nicht gerecht geworden, und gehen ausführlich auf ethnographische Ungenauigkeiten ein.

146
Brodskij, Ju.: Živopiscy na ekzamene [Maler auf dem Prüfstand]. – Junyj proletarij, 1935, Nr. 11, S. 31–36.
Über die Frühjahrsausstellung Leningrader Künstler und über die Arbeiten der ehemaligen Filonow-Schüler Zybassow und Kupzow.

141
Эфрос А.: Вчера, сегодня, завтра. – Искусство, 1933, № 6, с. 15–64.
О Филонове – с. 41, с. 38 – репродукция «Портрета певицы Е. Глебовой». Обзор выставки живописи «Художники РСФСР за 15 лет». Дается оценка творчества Филонова, где Филонов назван хаотично болезненным, мечущимся. Его творчество – это экспрессионизм чистейшего образца. Отмечается, что Филонов умеет писать по-другому, но не хочет.

142
[О выставке произведений художников-туристов. Л., Дом ученых им. Горького]. – Известия, 1933, 18 июня.
Краткое сообщение. Упоминается Филонов.

143
Маца И. Л.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М.–Л., ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933, 664 с., с илл.; 16 вкл. л.
Филонов упоминается на с. 125, 126, 341. Репродукция – «Композиция», с. 108.

144
Дмитриев Н.: Финский народный эпос. – Художественная литература, 1934, № 7, с. 49–50.
Рецензия на «Калевалу», которую оформляли Мастера аналитического искусства.

145
Пальвадре М. и Худяков М.: Калевала. – Советская этнография, 1934, № 3, с. 138–143.
Рецензия на «Калевалу», М., 1933. Рецензенты считают, что художники не справились со своей задачей. Рецензия подробно останавливается на неточностях с этнографической точки зрения.

146
Бродский Ю.: Живописцы на экзамене. – Юный пролетарий, 1935, № 11, с. 31-36.
О весенней выставке ленинградских художников и о работах бывших филоновцев – Цыбасова и Купцова.

Das letzte Lebensjahr

147
Roščin, A.: Formula vesny [Die Formel des Frühlings]. – In: Podvig veka. Chudožniki, skul'ptory, architektory, iskusstvovedy v gody Velikoj Otečestvennoj vojny i blokady Leningrada. Vospominanija. Dnevniki. Pis'ma. Očerki. Literaturnye zapisi [Die Heldentat des Jahrhunderts. Künstler, Bildhauer, Architekten und Kunsthistoriker in den Jahren des Großen Vaterländischen Krieges und der Blockade Leningrads. Erinnerungen. Tagebücher. Briefe. Aufsätze. Literarische Aufzeichnungen]. Leningrad, 1969, S. 109–112.
Über die letzten Tage des Künstlers; mit einer kurzen Beschreibung seines schöpferischen Wegs. Auf S. 110 Reproduktion des »Porträts Glebow-Putilowski«, auf S. 111 »Selbstporträt«.

Последний год жизни

147
Рощин А.: Формула весны. – В кн.: Подвиг века. Художники, скульпторы, архитекторы, искусствоведы в годы Великой Отечественной войны и блокады Ленинграда. Воспоминания. Дневники. Письма. Очерки. Литературные записи. Л., 1969, с. 109–112.
О последних днях художника, кратко о творческом его пути. Репродукция портрета Глебова-Путиловского, с. 110; автопортрет – с. 111.

Verzeichnis der Kataloge von Ausstellungen, bei denen Filonow vertreten war

Ausstellungen zu Lebzeiten

148
Vystavka kartin Obščestva chudožnikov »Sojuz molodeži«, 1910 (Katalog) [Gemäldeausstellung der Künstlervereinigung »Bund der Jugend«, 1910 (Katalog)]. St. Petersburg, 1910, 24 S.
Filonow: Nr. 186–190.

149
Katalog 2-j vystavki kartin Obščestva chudožnikov »Sojuz molodeži« [Katalog der 2. Gemäldeausstellung der Künstlervereinigung »Bund der Jugend«]. Ohne Ort, 1911, 32 S.
Im Katalog ist nichts über eine Teilnahme Filonows vermerkt. Jedoch weisen zwei in der Handschriftenabteilung des Russischen Museums aufbewahrte Exemplare des Katalogs (f. 121, ed. chr. 9, Blatt 6–7) auf den letzten Seiten folgende mit Bleistift ergänzte Vermerke auf: 1) Filonow »Alptraum« 800 r. 2) 209 P. N. Filonow. Skizze. Dies sowie die Bemerkung Wolkows (siehe Nr. 32 der Bibliographie) und Djakonizyns (siehe Nr. 3) über die Teilnahme Filonows an der Ausstellung – wobei sein Name jedoch aufgrund der Weigerung der Jury nicht in den Katalog aufgenommen wurde – lassen annehmen, daß Filonow in dieser Ausstellung vertreten war.

Перечень каталогов выставок, на которых экспонировались работы П. Н. Филонова

Прижизненные выставки

148
Выставка картин Общества художников «Союз молодежи», 1910 (Каталог). Спб., 1910, 24 с.
Работы Филонова 186–190.

149
Каталог 2-й выставки картин Общества художников «Союз молодежи». Б.м., 1911, 32 с.
В каталоге участие Филонова печатно не обозначено. Но два экземпляра каталога, хранящиеся в ГРМ, РО, ф. 121, ед. хр. 9, л. 6 и 7, имеют карандашные приписки на последних страницах: 1) Филонов «Кошмар» 800 р.; 2) 209. П. Н. Филонов. Эскиз. Это, а также замечание Волкова (см. № 32) и Дьяконицына (см. № 3) об участии П. Н. Филонова в выставке, но не включении его в каталог, т. к. жюри не пропустило, дают основание полагать, что работы П. Н. Филонова были на этой выставке.

150
Союз молодежи. Общество художников. Выставка картин. Каталог. Спб., 1912, 29 с.
Работы Филонова 101–103.

150
Sojuz molodeži. Obščestvo chudožnikov. Vystavka kartin. Katalog [Bund der Jugend. Künstlervereinigung. Gemäldeausstellung. Katalog]. St. Petersburg, 1912, 29 S.
Filonow: Nr. 101–103.

151
Katalog vystavki kartin gruppy chudožnikov »Oslinyj chvost« [Katalog der Gemäldeausstellung der Künstlergruppe »Eselsschwanz«]. Moskau, 1912, 16 S.

152
Katalog vystavki gruppy chudožnikov »Sojuza molodeži«, 3-ej. [Ausstellungskatalog der Künstlergruppe »Bund der Jugend«, 3.]. Moskau, 1912, 14 S.
Der Name Filonows ist in diesen beiden Katalogen der gemeinsamen Ausstellung der Gruppen »Eselsschwanz« und »Bund der Jugend« nicht verzeichnet. Auf der Einladungskarte jedoch ist Filonow unter den Ausstellungsteilnehmern vermerkt (Handschriftenabteilung des GRM, f. 121, ed. chr. 117, Blatt 8).

153
Sojuz molodeži. Obščestvo chudožnikov. Vystavka kartin s 10 nojabrja 1913 po 10 janvarja 1914. Peterburg. Katalog [Bund der Jugend. Künstlervereinigung. Gemäldeausstellung vom 10. November 1913 bis 10. Januar 1914 in Petersburg. Katalog]. St. Petersburg, 1913–1914.
Filonow: Nr. 131–137.

154
Katalog vystavki kartin vnepartijnogo Obščestva chudožnikov [Katalog der Gemäldeausstellung der überparteilichen Künstlervereinigung]. St. Petersburg, 1913, 38 S.
Filonow: Nr. 724–732.

155
Katalog Pervoj Gosudarstvennoj svobodnoj vystavki proizvedenij iskusstv. Peterburg, Dvorec iskusstv (byvš. Zimnij Dvorec) [Katalog der Ersten Staatlichen freien Kunstausstellung. Petersburg, Palast der Künste (ehemals Winterpalast)]. Petrograd, 1919, 88 S.
Filonow: Nr. 1416–1437.

151
Каталог выставки картин группы художников «Ослиный хвост». М., 1912, 16 с.

152
Каталог выставки группы художников «Союза молодежи», 3-ей. М., 1912, 14 с.
Эти два каталога совместной выставки «Ослиного хвоста» и «Союза молодежи» не указывают Филонова, но в пригласительном билете (ГРМ, РО, ф. 121, ед. хр. 117, л. 8) среди участников выставки назван Филонов.

153
Союз молодежи. Общество художников. Выставка картин с 10 ноября 1913 по 10 января 1914. Петербург. Каталог. Спб., 1913–1914.
Работы Филонова 131–137.

154
Каталог выставки картин внепартийного Общества художников. Спб., 1913, 38 с.
Работы Филонова 724–732.

155
Каталог Первой Государственной свободной выставки произведений искусств. Петербург, Дворец искусств (бывш. Зимний Дворец). Пг., 1919, 88 с.
Работы Филонова 1416–1437.

156
Каталог Третьей периодической выставки Общины художников. Пг., 1921, 4 с.
Работы Филонова 190–199.

157
Каталог Пятой выставки Общины художников. Пг., 1922, 4 с.
Работы Филонова 209–220.

158
Выставка живописи и скульптуры в саду Народного Дома. – В кн.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник, т. I, 1917–1932. М., Советский художник, 1965, с. 99.
Выставка открыта в 1922 г., в Петрограде. Сведений о каталоге нет. (См. № 58.)

156
Katalog Tret'ej periodičeskoj vystavki Obščiny chudožnikov [Katalog der Dritten periodischen Ausstellung der Künstlergemeinde]. Petrograd, 1921, 4 S.
Filonow: Nr. 190–199.

157
Katalog Pjatoj vystavki Obščiny chudožnikov [Katalog der Fünften Ausstellung der Künstlergemeinde]. Petrograd, 1922, 4 S.
Filonow: Nr. 209–220.

158
Vystavka živopisi i skul'ptury v sadu Narodnogo Doma. [Gemälde- und Skulpturenausstellung im Garten des Volkshauses]. – In: Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. Spravočnik, t. 1, 1917–1932 [Ausstellungen der sowjetischen bildenden Kunst. Handbuch, Bd. 1, 1917–1932]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1965, S. 99.
Die Ausstellung wurde 1922 in Petrograd eröffnet. Keine Angaben zu einem Katalog. (Siehe Nr. 58.)

159
Erste russische Kunstausstellung [Katalog]. Berlin, 1922, 31 S., 21 Ill. – In: Vystavki Sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. Spravočnik, t. 1, 1917–1932 [Ausstellungen der sowjetischen bildenden Kunst. Handbuch. Bd. 1, 1917–1932]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1965, S. 107.
Die Erste russische Kunstausstellung wurde im Herbst 1922 in der Galerie van Diemen in Berlin eröffnet (siehe Nr. 55 und Nr. 56). Arbeiten von Filonow: Graphik, Nr. 308, und Malerei, Nr. 44–45.

160
Katalog vystavki kartin chudožnikov Petrograda vsech napravlenij za 5-letnij period dejatel'nosti. 1918–1923 gg. Akademija chudožestv [Katalog der Gemäldeausstellung Petrograder Künstler aller Richtungen in fünf Jahren ihres Wirkens. 1918–1923. Akademie der Künste]. (Petrograd, 1923). 42 S.
Filonow: Nr. 1199–1206.

161
Vystavka školy Filonova v Dome Pěcati. Aprel' – maj 1927 [Ausstellung der Filonow-Schule im Haus der Presse. April–Mai 1927]. – In: Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. Spravočnik, t. 1, 1917–1932 [Ausstellungen der sowjetischen bildenden Kunst.

159
Erste russische Kunstausstellung [Katalog]. Berlin, 1922, 31 с.; 21 л. илл. – В кн.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник, т. I, 1917–1932. М, Советский художник, 1965, с. 107.
Первая русская художественная выставка открыта осенью 1922 г. в Берлине, в галере Ван Димена. (См. № 55, 56.) Работы Филонова графика – 308; живопись – 44–45.

160
Каталог выставки картин художников Петрограда всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918–1923 гг. Академия художеств (Пг., 1923). 42 с.
Работы Филонова 1199–1206.

161
Выставка школы Филонова в Доме Печати. Апрель–май 1927. – В кн.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник, т. I, 1917–1932. М., Советский художник, 1965, с. 215.
Сведений о каталоге нет. Издана афиша (ГРМ, РО вспомогательный фонд).

162
Выставка картин и скульптуры. Современные ленинградские художественные группировки. (Каталог). Л., 1928–1929, 32 с.
В Московско-Нарвском Доме культуры устроена выставка ряда художественных обществ: «Круг», «4 искусства», Лен. филиал АХР и «куинджисты» и «филоновцы». Перечень работ «филоновцев» – с. 28–30.

163
Государственный Русский музей. Краткий путеводитель. Л., 1928, 31 с.
В отделении новейших течений в русском искусстве (нижний этаж флигеля Росси) в XII зале расположились работы Филонова «Ввод в мировой расцвет», «Мать» и др.

Handbuch, Bd. 1, 1917–1932]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1965, S. 215.
Keine Angaben zu einem Katalog. Es existiert ein Anschlagzettel (Handschriftenabteilung des GRM, Hilfsfonds).

162
Vystavka kartin i skul'ptury. Sovremennye leningradskie chudožestvennye gruppirovki (Katalog) [Gemälde- und Skulpturenausstellung. Zeitgenössische Leningrader Künstlergruppen (Katalog)]. Leningrad, 1928–1929, 32 S.
Ausstellung einer ganzen Reihe von Künstlervereinigungen im Kulturhaus Moskau-Narwa: »Kreis«, »4 Künste«, die Leningrader Zweigstelle der AChR, die »Kuindschisten« und die »Filonow-Schüler«. Ein Verzeichnis der Arbeiten der Filonow-Schüler findet sich auf S. 28–30.

163
Gosudarstvennyj Russkij muzej. Kratkij putevoditel' [Das Staatliche Russische Museum. Kurzer Wegweiser]. Leningrad, 1928, 31 S.
In Saal XII der Abteilung für neue Richtungen der russischen Kunst (Erdgeschoß des Rossi-Flügels) waren Filonows Arbeiten »Einführung ins »Welterblühen«, »Mutter« u. a. ausgestellt.

164
Vystavka proizvedenij Filonova. Katalog i tezisy iz rukopisi Filonova »Ideologija analitičeskogo iskusstva« [Ausstellung der Werke Filonows. Katalog und Thesen aus Filonows »Ideologie der analytischen Kunst«]. Leningrad, GRM, 1930, 16 S.
Katalog zur Einzelausstellung Filonows, zu dem Anikijewa einen einleitenden Aufsatz schrieb, der jedoch nicht veröffentlicht wurde.

165
Filonov. Katalog. Vstup. stat'ja S. Isakova [Filonow. Katalog. Einleitender Aufsatz von S. Issakow]. Leningrad, GRM, 1930, 44 S. m. Ill.
Verzeichnis der Arbeiten auf S. 29–40; Thesen aus Filonows »Ideologie der analytischen Kunst« auf S. 41–42.

166
Chudozniki RSFSR za 15 let. Katalog jubilejnoj vystavki. Živopis'. Grafika. Skul'ptura. Vstup. stat'ja M. P. Arkad'eva, I. E. Grabarja, N. I. Punina [15 Jahre

164
Выставка произведений Филонова. Каталог и тезисы из рукописи Филонова «Идеология аналитического искусства». Л., ГРМ, 1930, 16 с.
Каталог персональной выставки П. Н. Филонова, к которому была написана вступ. статья Аникиевой, не вышедшая в свет.

165
Филонов. Каталог. Вступ. статья С. Исакова. Л., Государственный Русский музей, 1930, 44 с. с илл.
Перечень работ с. 29–40, тезисы из рукописи Филонова «Идеология аналитического искусства», с. 41–42.

166
Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись. Графика. Скульптура. Вступ. статья М. П. Аркадьева, И. Э. Грабаря, Н. И. Пунина. Л., ГРМ, 1932, 119 с.
Работы Филонова 2182–2255.

167
Художники РСФСР за XV лет (1917–1932). Живопись. Скульптура. Плакат и карикатура. Каталог выставки: Живопись. Статьи А. С. Бубнова и М. П. Аркадьева. 59 репрод. М., Всекохудожник, 1933, 47 с., 30 л. илл.
Работы Филонова 821–825. Выставка открыта в июне 1933, в Москве, в залах Государственного исторического музея.

168
Каталог выставки портрета. Л., 1933, 13 с.
Работы Филонова – 180 (портрет сестры, 1916).

169
Каталог выставки картин Ленинградского областного Дома художника в Доме культуры им. 1-й пятилетки. Май–июнь, 1933. Л., 1933, 5 с.
Работы Филонова 125–127.

170
Выставка произведений художников-туристов в Ленинграде в Доме ученых им. М. Горького. – В кн.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник, т. II, 1933–1940. М., Советский художник, 1967, с. 20.
Выставка открыта летом 1933 г. Каталог не указан.

Künstler der RSFSR. Katalog zur Jubiläumsausstellung. Malerei. Graphik. Skulptur. Mit einleitendem Aufsatz von M. P. Arkadjew, I. E. Grabar und N. I. Punin]. Leningrad, GRM, 1932, 119 S.
Filonow: Nr. 2182–2255.

167
Chudožniki RSFSR za XV let (1917–1932). Živopis'. Skul'ptura. Plakat i karikatura. Katalog vystavki: Živopis'. Stat'i A. S. Bubnova i M. P. Arkad'eva [15 Jahre Künstler der RSFSR (1917–1932). Malerei. Skulptur. Plakat und Karikatur. Katalog zur Gemäldeausstellung. Aufsätze von A. S. Bubnow und M. P. Arkadjew]. 59 Reproduktionen. Moskau, 1933, 47 S., 30 S. Ill.
Filonow: Nr. 821–825. Die Ausstellung wurde im Juni 1933 in Moskau in den Räumen des Staatlichen Historischen Museums eröffnet.

168
Katalog vystavki portreta [Katalog der Porträtausstellung]. Leningrad, 1933, 13 S.
Filonow: Nr. 180 (Porträt der Schwester, 1916).

169
Katalog vystavki kartin Leningradskogo oblastnogo Doma chudožnika v Dome kul'tury im. 1-j Pjatiletki. Maj–ijun', 1933 [Katalog der Gemäldeausstellung des Hauses des Künstlers des Leningrader Gebiets im Kulturhaus »Erster Fünfjahresplan«. Mai–Juni 1933]. Leningrad, 1933, 5 S.
Filonow: Nr. 125–127.

170
Vystavka proizvedenij chudožnikov-turistov v Leningrade v Dome učenych im. M. Gor'kogo [Ausstellung der Werke der Touristen-Künstler in Leningrad im Gorki-Haus der Wissenschaftler]. – In: Vystavki sovetskogo izobrazitel'nogo iskusstva. Spravočnik, t. 2, 1933–1940 [Ausstellungen der sowjetischen bildenden Kunst. Handbuch, Bd. 2, 1933–1940]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1967, S. 20.
Die Ausstellung wurde im Sommer 1933 eröffnet. Kein Hinweis auf einen Katalog.

171
Vystavka živopisi i skul'ptury Leningradskogo Gorkoma chudožnikov. Katalog vystavki. (Vstup. stat'ja G. Serogo) [Gemälde- und Skulpturausstellung des Leningrader Stadtkomitees der Künstler. Ausstellungskata-

171
Выставка живописи и скульптуры Ленинградского Горкома художников. Каталог выставки. (Вступ. ст. Г. Серого). Л., 1941.
Работы Филонова – с. 30 (Натюрморт).

log. (Einleitender Aufsatz von G. Seryj)]. Leningrad, 1941.
Filonow: S. 30, »Stilleben«.

Ausstellungen nach Filonows Tod

172
Chudožniki-oformiteli proizvedenij Majakovskogo. Vystavka – 4. M. V. Matjušin i P. N. Filonov [Die künstlerischen Gestalter von Majakowskis Werken. 4. Ausstellung. M. W. Matjuschin und P. N. Filonow]. Moskau, Majakowski-Museum, 1961. Einladungskarte.
Es wurde kein Katalog herausgegeben.

173
Vystavka rabot chudožnikov, pogibšich v gody Velikoj Otečestvennoj vojny [Ausstellung von Arbeiten in den Jahren des Großen Vaterländischen Krieges umgekommener Künstler]. – In: Podvig veka [Die Heldentat des Jahrhunderts]. Leningrad, 1969, S. 109.
Die Ausstellung fand 1965 in der Leningrader Abteilung des sowjetischen Künstlerverbandes statt. Keine Angaben zu einem Katalog.

174
Pavel Filonov. 1883–1941. Katalog. Nowosibirsk, Akademgorodok, 1967, 17 S., 59 S. mit Ill.
Auf S. 1–5 ein einleitender Aufsatz; auf S. 6–12 Auszug aus Filonows »Ideologie der analytischen Kunst und das Prinzip der Gemachtheit«; auf S. 60–67 ein Auszug aus dem »Gesangbuch vom Weltgewächs«.

175
Filonov P. Vistavka tvorIv. Zaprošennja. Katalog. [Filonow P. Die geforderte Ausstellung seiner Werke. Katalog]. Lwow, 1967, 4 S. (in ukrainischer Sprache).
Die Ausstellung fand nicht statt. Im Katalog einleitender Aufsatz über Filonow. Für die Ausstellung wurden 99 seiner Arbeiten ausgesucht.

176
Avtoportret v russkom i sovetskom iskusstve. Katalog vystavki. Avt. vstup. st. I. M. Gofman [Das Selbstporträt in der russischen und sowjetischen Kunst. Ausstellungskatalog. Einleitender Aufsatz von I. M. Gofman]. Moskau, Sovetskij chudožnik, 1977, VIII, 107 S. mit Ill.
Auf S. 36 und S. 80 Arbeiten von Filonow.

Посмертные выставки

172
Художники-оформители произведений Маяковского. Выставка – 4. М. В. Матюшин и П. Н. Филонов. Москва, Музей Маяковского, 1961. Пригласительный билет.
Каталога издано не было.

173
Выставка работ художников, погибших в годы Великой Отечественной войны. – В кн.: Подвиг века, Л., 1969, с. 109.
Выставка была в Ленинградском отделении Союза советских художников в 1965 г. Сведений о каталоге нет.

174
Павел Филонов. 1883–1941. Каталог. Новосибирск, Академгородок, 1967. 17 с., 59 с. с илл.
В каталоге на с. 1–5 вступ. статья, на с. 6–12 – отрывок из работы Филонова «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности», на с. 60–67 отрывок из книги «Пропевень о Проросли мировой».

175
Филонов П. Виставка творIв. Запрошення. Каталог. ЛьвИв, 1967, 4 с. (на укр. яз.).
Выставка не состоялась. В каталоге есть вступительная статья о П. Н. Филонове. Для выставки отобраны 99 работ.

176
Автопортрет в русском и совестком искусстве. Каталог выставки. Авт. вступ. ст. И. М. Гофман. М., Советский художник, 1977. VIII, 107 с. с илл.
Работы Филонова с. 36, с. 80.

177
Knižnye obložki russkich chudožnikov načala 20 veka. Katalog vystavki [Buchumschläge russischer Künstler Anfang des 20. Jh.s. Ausstellungskatalog]. Leningrad, 1977, GRM, 72 S. mit Ill.
Filonow: Nr. 260–262.

177
Книжные обложки русских художников начала XX века. Каталог выставки. Л., 1977, Гос. Русский музей, 72 с. с илл.
Работы Филонова 260–262.

178
Vystavka novych postuplenij. Živopis XVIII–nač. XX veka. Katalog. [Ausstellung von Neuerwerbungen. Malerei des 18. – Anfang des 20. Jh.s. Katalog]. Leningrad, 1978 (GRM. Zum 80. Jahrestag der Eröffnung), 48 S.
Auf S. 43–44: »Fastnachtswoche« (Nr. 117).

178
Выставка новых поступлений. Живопись XVIII–нач. XX века. Каталог. Л., 1978 (Гос. Русский музей. К 80-летию со дня открытия), 48 с.
Работа Филонова № 117: «Масленица» (с. 43–44).

Filonow als Dichter und Illustrator. Die Graphik seiner Schule

П. Н. Филонов –
поэт и иллюстратор и графика его школы

179
Obščestvo chudožnikov »Sojuz molodeži« [Die Künstlervereinigung »Bund der Jugend«]. Nr. 2, Juni 1912. St. Petersburg (1912), 42 S., 5 S. Ill. (mit Ill. von Schkolnik, Filonow und Rosanowa).
Filonow: Ill. 3, »Skizze«.

179
Общество художников «Союз молодежи», № 2, июнь 1912 г. Пб., (1912), 42 с., 5 л. илл. (с илл. Школьника, Филонова, Розановой).
Филонову принадлежит «Эскиз», илл. 3.

180
Sbornik edinstvennych futuristov mira!! Poetov »Gileja«. [Sammelband der einzigen Futuristen der Welt!! Der »Hyläa«-Dichter]. (St. Petersburg, 1913). 121 S., 16 S. Ill.
Kein Hinweis auf Filonow. Jedoch gibt eine Reihe von Bemerkungen, insbesondere von W. Woinow in seinem Artikel »Lithographie und Buch« (siehe Nr. 185) Grund zur Annahme, daß Filonow an der Gestaltung dieses Sammelbandes beteiligt war.

180
Сборник единственных футуристов мира!! Поэтов «Гилея». (Спб., 1913). 121 с., 16 л. илл.
Филонов не указан, однако, ряд замечений и, в частности, Воинова В. в статье «Литография и книга» (см. № 185) дают основание считать Филонова, участвующим в оформлении этого сборника.

181
Chlebnikov, V.: Izbornik stichov 1907–1914 [Ausgewählte Gedichte 1907–1914]. (St. Petersburg, 1914). 48 S., 16 S. Ill.

181
Хлебников В.: Изборник стихов 1907–1914. (Пб., 1914). 48 с., 16 л. илл.

182
Filonov, P. N.: Propeven' o prorosli mirovoj [Gesangbuch vom Weltgewächs]. Petrograd, 1915, 24 S., 3 S. Ill.
Inhalt: »Lied über Wanka Kljutschnik«, »Gesang über eine schöne Erscheinung«. Text und Illustrationen von Filonow.

182
Филонов П. Н.: Пропевень о проросли мировой. Пг., 1915. 24 с., 3 л. илл.
Содержание: Песня о Ваньке Ключнике. Пропевень про красивую преставленницу.
Филонов П. Н. – поэт и иллюстратор.

183
Filonov: Propeven' o prorosli mirovoj, čast' 2. Propeven' pro krasivuju prestavlennicu [Gesangbuch vom Weltgewächs, Teil 2. Gesang über eine schöne Erscheinung]. – In: Pavel Filonov 1883–1941. Katalog. Nowosibirsk, Akademgorodok, 1967, S. 60–67.

184
Futuristy: Rykajuščij Parnas [Futuristen: Brüllender Parnaß]. St. Petersburg, 1914, 120 S. mit Ill.
Zeichnungen Filonows zu D. Burljuks Gedicht »Unehelich Geborene« auf S. 33 und dem Gedicht »Gras« auf S. 38.

185
Voinov, V.: Litografija i kniga [Lithographie und Buch]. – In: Gravjura i kniga [Gravur und Buch]. 1924, Nr. 2–3, S. 13.
Über die Anwendungsmethoden der Lithographie am Beispiel von Chlebnikows »Ausgewählten Gedichten« mit elf beigefügten Lithographien von Filonow und am Beispiel des Sammelbandes der »Hyläa«-Futuristen mit Lithographien der Burljuks, Rosanowas, Filonows u. a.

186
Glebov-Putilovskij, N.: Dom zdorov'ja. Rasskaz emigranta [Das Haus der Gesundheit. Erzählung eines Emigranten]. Leningrad, Krasnaja gazeta, 1928, 96 S.
Auf dem Umschlag ist Filonows »Bezwinger der Stadt« abgebildet.

187
Kalevala. Finskij narodnyj epos. Per. Bel'skogo L. N. Pod red. D. V. Bubrika, predisl. I. M. Majskogo [Kalevala. Das Nationalepos der Finnen. Übers. von L. N. Belski. Unter der Redaktion von D. W. Bubrik, mit einem Vorwort von I. M. Maiski]. Moskau–Leningrad, Academia, 1933, XVI, 330 S., 10 S. Ill. (Schätze der Weltliteratur). Auf der Rückseite des Titelblattes: »Buchgestaltung durch das Kollektiv ›Meister der analytischen Kunst‹ (Filonow-Schule): Borzova, Bachramejew, Glebowa, Saklikowskaja, Salzman, Iwanowa, Lessow, Makarow, Meschkow, Poret, Sobolewa, Tagrina, Zybassow. Unter der Leitung von P. N. Filonow.«

188
Livšic, B.: Polutoraglaznyj strelec (Memuary o futurizme) [Der anderthalbäugige Bogenschütze (Erinne-

183
Филонов: Пропевень о проросли мировой, часть II. Пропевень про красивую преставленицу. – В кат.: Павел Филонов 1883–1941. Каталог. Новосибирск, Академгородок, 1967, с. 60–67.

184
Футуристы: Рыкающий Парнас. Спб., 1914, 120 с. с илл.
Рис. Филонова к стихотворению Д. Бурлюка «Незаконнорожденные» – с. 33 и стихотворению «Траве» – с. 38.

185
Воинов В.: Литография и книга. – Гравюра и книга. 1924, № 2–3, с. 13.
О способах применения литографии на примерах «Изборника» В. Хлебникова с приложенными 11 литографиями Филонова, сборника футуристов «Гилея» с литографиями Бурлюков, Розановой, Филонова и др.

186
Глебов-Путиловский Н.: Дом здоровья. Рассказ эмигранта. Л., Красная газета, 1928, 96 с.
На обложке «Победитель города» Филонова.

187
Калевала. Финский народный эпос. Пер. Бельского Л. Н. Под ред. Д. В. Бубрика, предисловие И. М. Майского. М.–Л., Academia, 1933, XVI, 330 с., 10 л. илл. (Сокровища мировой литературы). На обороте титульного листа: работа по оформлению книги коллектива Мастеров аналитического искусства (школа Филонова) Борцовой, Вахрамеева, Глебовой, Закликовской, Зальцман, Ивановой, Лесова, Макарова, Мешкова, Порет, Соболевой, Тагриной, Цыбасова. Под ред. П. Н. Филонова.

188
Лившиц Б.: Полутораглазый стрелец (Мемуары о футуризме). Л., Изд-во писателей, 1933, с. 197.
Автор приписывает конфискацию футуристического сборника «Рыкающий Парнас» рисункам Филонова.

rungen an den Futurismus)]. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, 1933, S. 197.
Der Autor führt die Konfiszierung des futuristischen Sammelbandes »Brüllender Parnaß« auf Filonows Zeichnungen zurück.

189
Chlebnikov, V.: Neizdannye proizvedenija [Unveröffentlichte Werke]. Moskau, Chudožestvennaja literatura, 1940, S. 378.
Chlebnikows Beurteilung des »Gesangbuchs vom Weltgewächs« und der Zeichnungen Filonows.

190
Kovtun, E.: [Einleitender Aufsatz]. – In: Knižnye obložki russkich chudožnikov. Načalo 20. veka. Katalog vystavki. [Buchumschläge russischer Künstler. Anfang des 20. Jh.s. Ausstellungskatalog]. Leningrad, 1977 (GRM), S. 3–14.
Auf S. 7 berichtet der Verfasser über die Illustrationen Filonows zu seinem »Gesangbuch« und zu Chlebnikows »Ausgewählten Gedichten«, auf S. 13–14 über das von den »Meistern der analytischen Kunst« unter der Leitung von Filonow illustrierte »Kalevala«.

189
Хлебников В.: Неизданные произведения. М., Художественная литература, 1940, с. 378.
Отзыв Хлебникова о «Пропевне» и рисунках Филонова.

190
Ковтун Е.: [Вступительная статья]. – В кат.: Книжные обложки русских художников. Начало XX века. Каталог выставки. Л., 1977 (ГРМ), с. 3–14.
В статье на с. 7 автор рассказывает об иллюстрациях П. Н. Филонова к его книге «Пропевень ...» и к «Изборнику стихов» Велимира Хлебникова; о «Калевале», над иллюстрированием которой работала группа Мастеров аналитического искусства под руководством Филонова с. 13–14.

Filonow in der schönen Literatur

191
Aseev, N.: Majakovskij načinaetsja. Poema [Majakowski beginnt. Poem]. Moskau, Sovremennik, 1973, 160 S., 1 Bildseite.
Das Kapitel »Die erste Tragödie« ist dem Stück »Wladimir Majakowski« gewidmet. Über Filonow und seine Dekorationen auf S. 64.

192
Voznesenskij, A.: Ten' zvuka [Der Schatten des Lauts]. Moskau, Molodaja gvardija, 1970, 258 S.
Gedicht »Der Künstler Filonow« auf S. 86–88.

193
Granin, D.: Eta strannaja žizn' [Dieses seltsame Leben]. Moskau, Sovetskaja Rossija, 1974, 110 S.
Über Filonow auf S. 87.

Филонов в художественной литературе

191
Асеев Н.: Маяковский начинается. Поэма. М., Современник, 1973, 160 с., 1 л. кар.
Глава «Первая трагедия» посвящена спектаклю «Владимир Маяковский». С. 64 – о Филонове, его декорациях.

192
Вознесенский А.: Тень звука. М., Молодая гвардия, 1970, 258 с.
О художнике Филонове с. 86–88.

193
Гранин Д.: Эта странная жизнь. М., Советская Россия, 1974, 110 с.
О Филонове с. 87.

194
Grin, A.: Sobr. soč. v 6-ti tomach [Gesammelte Werke in sechs Bänden]. Bd. 3, Moskau, 1965, S. 265.
Erzählung »Der Abenteurer«. Filonow wird als der Künstler Dogger erwähnt.

195
Gor, G. S.: Geometričeskij les. Povesti i rasskazy [Der geometrische Wald. Novellen und Erzählungen]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1975, 424 S.
Über Filonow auf S. 395.

196
Kaverin, V.: Chudožnik neizvesten [Unbekannter Meister]. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, 1931, 150 S.
Filonow erscheint als Archimedow. Auf S. 55, wo es um seine Zeichnungen geht, wird er beim Namen genannt.

197
Matjušina, O. K.: Pesn' o žizni. Povest' [Lied über das Leben. Novelle]. Leningrad, 1975, 262 S.
Autobiographische Novelle auf der Grundlage von Tagebuchaufzeichnungen der Jahre 1941–1944. Auf S. 109–110 geht es um die letzten Tage im Leben Filonows, der bei seinem Namen genannt wird.

198
Matjušina, O.: Prizvanie [Berufung]. – Zvezda, 1973, Nr. 3, S. 137–153; Nr. 4, S. 164–179.
Erinnerungen an das literarisch-künstlerische Leben in St. Petersburg/Petrograd. Bericht über Malewitsch und Filonow, detailliert über Filonows Wohnung auf der Basiliusinsel, nahe der Akademie der Künste. Wiedergabe des Eindrucks vom »Festmahl der Könige«.

199
Chlebnikov, V.: Ka. – Moskovskie mastera iskusstv. [Moskauer Meister der Künste]. Moskau, 1916, S. 52–68.
Erzählung über Filonow (S. 55).

200
Egorov, N.: Bor'ba za Sovetskuju vlast' na Dunae i Izmailovskij rajon v fevrale–oktjabre 1917 g. (Vospominanija učastnika) [Der Kampf um die Sowjetmacht an der Donau und der Ismailer Rayon Februar–Oktober 1917 (Erinnerungen eines Teilnehmers)]. – Krasnaja Bessarabija, 1928, Nr. 1 (13), S. 93–104.
Über den Kommissar Filonow.

(Übersetzung aus dem Russischen: Gaby Matijašević)

194
Грин А.: Собр. соч. в 6-ти томах. Т. 3, М., 1965, с. 265.
Рассказ «Искатель приключений». П. Н. Филонов выведен под именем художника Доггера.

195
Гор Г. С.: Геометрический лес. Повести и рассказы. Л., Советский писатель, 1975, 424 с.
О Филонове с. 395.

196
Каверин В.: Художник неизвестен. Л., Изд-во писателей, 1931, 150 с.
П. Н. Филонов выведен под фамилией Архимедова. На с. 55, где речь идет о рисунках Филонова, художник назван своим именем.

197
Матюшина О. К.: Песнь о жизни. Повесть. Л., 1975, 262 с.
Автобиографическая повесть, написана на основе дневниковых записей 1941–1944 годов. На с. 109–110 речь идет о последних днях Филонова, который назван своим именем.

198
Матюшина О.: Призвание. – Звезда, 1973, № 3, с. 137–153; № 4, с. 164–179.
Воспоминания писательницы о литературном и художественном Петербурге и Петрограде. Рассказывается о художниках Малевиче, Филонове, подробно о квартире Филонова на Васильевском Острове, недалеко от Академии художеств, передаются впечатления от картины Филонова «Пир королей».

199
Хлебников В.: Ка. – Московские мастера искусств. М., 1916, с. 52–68.
Рассказ о Филонове (с. 55).

200
Егоров Н.: Борьба за Советскую власть на Дунае и Измайловский район в феврале–октябре 1917 г. (Воспоминания участника). – Красная Бессарабия, 1928, № 1 (13), с. 93–104.
О комиссаре П. Н. Филонове.

Abkürzungsverzeichnis

GINChUK
Gossudarstwenny institut chudoschestwennoi kultury (Staatliches Institut für künstlerische Kultur)

GRM
Gossudarstwenny Russki musei (Staatliches Russisches Museum, Leningrad)

GTG
Gossudarstwennaja Tretjakowskaja galereja (Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau)

INChUK
Institut chudoschestwennoi kultury (Institut für künstlerische Kultur)

IRLI
Institut russkoi literatury (Institut für russische Literatur [Puschkin-Haus], Leningrad)

LGAORSS
Leningradski gossudarstwenny archiw oktjabrskoi rewoljuzii i sozialistitscheskowo stroitelstwa (Leningrader Staatsarchiv der Oktoberrevolution und des sozialistischen Aufbaus)

MAI
Mastera analititscheskowo iskusstwa; Masterskaja analititscheskowo iskusstwa (Meister der analytischen Kunst; Werkstatt der analytischen Kunst)

Wchutein
Wysschi chudoschestwenno-technitscheski institut (Höheres Künstlerisch-Technisches Institut)

Wchutemas
Wysschije chudoschestwenno-technitscheskije masterskije (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten)

ZGALI
Zentralny gossudarstwenny archiw literatury i iskusstwa (Zentrales Staatsarchiv für Literatur und Kunst, Moskau)

Filonov 1984
Pavel Filonov: A Hero and His Fate. Translated, Edited and Annotated by Nicoletta Misler and John E. Bowlt. Austin, Silvergirl, 1984

Filonows Verzeichnis
P. N. Filonov: Spisok proizvedenij [Werkverzeichnis], 1929(?). Autograph im ZGALI, f. 2348, op. 1, d. 38

Список сокращений

Вхутеин
Высший художественно-технический институт

Вхутемас
Высшие художественно-технические мастерские

ГИНХУК
Государственный институт художественной культуры

ГРМ
Государственный Русский музей, Ленинград

ГТГ
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ИНХУК
Институт художественной культуры

ИРЛИ
Институт русской литературы (Пушкинский дом), Ленинград

ЛГАОРСС
Ленинградский государственный архив октябрской революции и социалистического строительства

МАИ
Мастера аналитического искусства; Мастерская аналитического искусства

ЦГАЛИ
Центральный государственный архив литературы и искусства, Москва

Авт. список
П. Н. Филонов: Список произведений, 1929 (?). ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 38, автограф П. Н. Филонова

Кат. 1919
Каталог Первой Государственной свободной выставки произведений искусств. Пг., 1919

Кат. 1932
Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись. Графика. Скульптура. Л., 1932

Кат. 1967
Павел Филонов. 1883–1941. Каталог. Новосибирск, 1967

Kat. 1919
Katalog Pervoj Gosudarstvennoj svobodnoj vystavki proizvedenij iskusstv [Katalog der Ersten Staatlichen freien Kunstausstellung]. Petrograd, 1919

Kat. 1932
Chudožniki RSFSR za 15 let. Katalog jubilejnoj vystavki. Živopis'. Grafika. Skul'ptura [15 Jahre Künstler der RSFSR. Katalog zur Jubiläumsausstellung. Malerei. Graphik. Skulptur]. Leningrad, 1932

Kat. 1967
Pavel Filonov. 1883–1941. Katalog. Nowosibirsk, 1967

Kat. ACh 1923
Katalog vystavki kartin chudožnikov Petrograda vsech napravlenij za 5-letnij period dejatel'nosti. 1918–1923 gg. Akademija chudožestv [Katalog der Gemäldeausstellung Petrograder Künstler aller Richtungen in fünf Jahren ihres Wirkens. 1918–1923. Akademie der Künste]. Petrograd, 1923

Kat. Filonov 1900
Filonov. Katalog. Vstup. stat'ja S. Isakova [Filonow. Katalog. Einleitender Aufsatz von S. Issakow]. Leningrad, 1930

Kat. OCh 1921
Katalog Tret'ej periodičeskoj vystavki Obščiny chudožnikov [Katalog der Dritten periodischen Ausstellung der Künstlergemeinde]. Petrograd, 1921

Kat. OCh 1922
Katalog Pjatoj vystavki Obščiny chudožnikov [Katalog der Fünften Ausstellung der Künstlergemeinde]. Petrograd, 1922

Kříž 1966
Jan Kříž: Pavel Nicolajevič Filonov. Prag, 1966

Кат. Академии художеств
Каталог Выставки картин художников Петрограда всех направлений за 5-летний период деятельности. 1918–1923 гг. Академия художеств. Пг., 1923

Кат. ОХ 1921
Каталог Третьей периодической выставки Общины художников. Пг., 1921

Кат. ОХ 1922
Каталог 5-й выставки Общины художников. Пг., 1922

Кат. Филонов 1930
Филонов. Каталог. Вступ. статья С. Исакова. Л., 1930

Kříž 1966
Jan Kříž: Pavel Nicolajevič Filonov. Praha, 1966

Filonov 1984
Pavel Filonov: A Hero and His Fate. Translated, Edited and Annotated by Nicoletta Misler and John E. Bowlt. Austin, Texas, 1984

Fotonachweis

Alle Aufnahmen stammen aus dem Staatlichen Russischen Museum, Leningrad (Farbe: W. F. Dorochow und W. M. Kjumer; Schwarzweiß: M. W. Skomoroch), mit Ausnahme der folgenden:
S. 58/59, 239/240: John E. Bowlt, Los Angeles; S. 232/233: A. Ju. Chrschanowski, Moskau; S. 39, 123: Walter Klein, Düsseldorf; S. 40/41, 97 rechts: Nicoletta Misler, Rom; S. 52 links, 60, 115, 137, 164: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; S. 134, 175: Rheinisches Bildarchiv, Köln; S. 234/235: Peter Riemann, Bonn; S. 149: Sammlung Thomas P. Whitney; S. 119, 143 (Foto I. Koslow), 172: Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.

Справка о фотоматериале

Все фотографии предоставлены Государственным Русским музеем, Ленинград (цветные: В. Ф. Дорохов, В. М. Кюмер; черно-белые: М. В. Скоморох), за исключением следующих:
с. 58/59, 239/240: Джон Э. Боулт, Лос-Анджелес; с. 232/233: А. Ю. Хржановский, Москва; с. 39, 123: Вальтер Клейн, Дюссельдорф; с. 40/41, 97 справа: Николетта Мислер, Рим; с. 52 слева, 60, 115, 137, 164: Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Париж; с. 134, 175: Rheinisches Bildarchiv, Кёльн; с. 234/235: Петер Риманн, Бонн; с. 149: Коллекция Томаса П. Уитни; с. 119, 143 (фото И. Козлова), 172: Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Register

Указатель